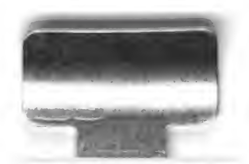
Die Traumtänzerin Magdeleine G.

Albert Schrenck-Notzing, Otto Schultze





DIE

TRAUMTÄNZERIN MAGDELEINE G.

DIE TRAUMTÄNZERIN MAGDELEINE G.

EINE PSYCHOLOGISCHE STUDIE ÜBER HYPNOSE UND DRAMATISCHE KUNST

UNTER MITWIRKUNG DES

DR. MED. F. E. OTTO SCHULTZE (NAUMBURG)

VON

DR. FREIHERRN VON SCHRENCK-NOTZING
PRAKT. ARZT IN MÜNCHEN.



STUTTGART.
VERLAG VON FERDINAND ENKE.
1904.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Vorwort.

Das von der Psychologischen Gesellschaft in München veranstaltete Auftreten einer im Zustande der Hypnose befindlichen pantomimischen Künstlerin auf der Bühne eines öffentlichen Theaters hat während der verflossenen 2 Monate (Mitte Februar bis Mitte April 1904) die Münchener Künstler- und Gelehrtenwelt lebhaft beschäftigt und eine eingehende Diskussion der an den fraglichen Erscheinungen beteiligten künstlerischen und wissenschaftlichen Fragen sowohl in der Tagespresse wie in den Fachzeitschriften entfesselt. Dass dabei zahlreiche Uebertreibungen, Irrtümer, Missverständnisse mit unterlaufen mussten, ist sicherlich begreiflich.

Unter diesen Umständen erschien eine genaue Darstellung des Tatbestandes, sowie eine Erörterung der künstlerischen und wissenschaftlichen Seite des „Schlaftanzes“ als notwendige Ergänzung zu den somnambulen Darbietungen auf dramatisch-choreographischem Gebiet. Vorliegende Schrift versucht diese Aufgabe nach Möglichkeit zu erfüllen, einmal durch Zusammenfassung des den Fall betreffenden gesammelten Beobachtungsmaterials auf psychologischem, medizinischem und künstlerischem Gebiet, ferner durch Besprechung der in Betracht kommenden Fragen des Hypnotismus, der Hysterie, der Tonpsychologie und Aesthetik.

An den spezialwissenschaftlichen und künstlerischen Vorarbeiten haben sich eine Reihe angesehener Psychologen, Aerzte, und Künstler beteiligt, denen an dieser Stelle der herzlichste Dank des Verfassers abgestattet sein möge. Ihrer eifrigen Mit-

wirkung ist zum grossen Teil das künstlerische Gelingen der Demonstrationen wie auch die Aufklärung der fraglichen Probleme zu danken. Zu diesen Mitarbeitern gehören hauptsächlich die Nervenärzte: Dr. Löwenfeld, Dr. Seif, Dr. Feser, Dr. Hirt, Dr. Wacker, Dr. Struppler, der Augenarzt Dr. Ancke und der Ohrenarzt Dr Nadoleczny, ferner Professor Dr. Th. Lipps und der Arzt Dr. Otto Schultze. Letzterer hat in freundlichster Bereitwilligkeit die Bearbeitung der ästhetischen und tonpsychologischen Seite auf Grund besonderer fachwissenschaftlicher Untersuchungen im zweiten Teile dieser Schrift hinzugefügt. Von den mitwirkenden Künstlern seien hier in dankbarer Erkenntlichkeit namhaft gemacht: Professor Schillings, Karl v. Kaskel, Professor Thuille und Professor A. v. Keller.

Die Einleitung des I. Teils gibt einen Ueberblick über die Entwicklung des Auftretens der Schlaftänzerin, über die Wirkung derselben auf das Publikum, über die angebliche Vorbereitung ihrer Kunstleistungen, bespricht die Tätigkeit des Herrn Magnin und endigt mit der Beschreibung der ersten Vorstellung durch einen Theaterfachmann. Kapitel II bringt einige für das Verständnis des „Schlaftanzes" notwendige Bemerkungen über den Zusammenhang ekstatischer Zustände mit der Tanzkunst. Kapitel III und IV sind der Erörterung der medizinischen Seite gewidmet. Kapitel V behandelt ausführlich den hypnotischen Zustand der Künstlerin und Kapitel VI das vielumstrittene hysterische Moment in ihren Darbietungen. Der nächste Abschnitt (VII) beschäftigt sich mit der Fixierung affektiver Ausdrucksbewegungen durch Katalepsie und der Verwertung derartiger photographierter Stellungen für die Kunst. Kapitel VIII bietet einen Ueberblick über wichtigere Stimmen der Kunstkritik. Bei der einschneidenden Bedeutung der Tagespresse für den Fall Magdeleine G. erschien es für das Gesamtbild notwendig, die in der Oeffentlichkeit vertretenen Auffassungen, soweit sich solche auf sachlichem Boden bewegten, kurz kennen zu lernen. Das Schlusskapitel beginnt mit

der Erörterung der Frage des „Automatismus" in den somnambulen Darstellungen, bespricht eingehend die mimisch-choreographische Reaktion der Frau G. und endigt mit der Bedeutung ihrer Leistungen für den schaffenden Künstler.

Die von Dr. Schultze in Teil II der Schrift hinzugefügte Arbeit besteht aus dem Versuchsprotokoll über die akustischen Experimente und enthält in den weiteren Kapiteln eingehende psychologische und ästhetische Untersuchungen über die mimische Ausdrucksfähigkeit der Madame G.

Die vorliegende Schrift bietet also dem Leser die Möglichkeit, sich an der Hand des publizierten Materials und der mitgeteilten verschiedenartigen Auffassungen selbständig ein Urteil über das behandelte Thema zu bilden. Möge sie dazu beitragen, manchen heute noch über die somnambule Tanzkunst verbreiteten Irrtum aufzuklären, möge sie Anregung bieten zu dem Studium der hier in Frage stehenden interessanten seelischen Probleme und eine freundliche, wohlwollende Aufnahme finden.

München, April 1904.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Kapitel.

Einleitung.

Die „Künstlerische Bedeutung der Ausdrucksbewegungen in der Hysterie und Hypnose" lautete das Thema, welches Verfasser dieser Schrift in einem der im Winter 1902 von der Psychologischen Gesellschaft veranstalteten öffentlichen Vorträge behandelte.

Mehrere Monate später lernte ich in Paris durch den Magnetopathen Magnin die Schlaftänzerin Magdeleine G. kennen. Sie begann damals gerade ihre künstlerische Laufbahn und war noch wenig bekannt. Die erste Sitzung bei Herrn Magnin übertraf meine Erwartungen weit, ebenso alle früheren ähnlichen von mir beobachteten Fälle. Betroffen durch ihren erstaunlichen Reichtum an herrlichsten Ausdrucksbildern, durch ihre vollendete dramatische Interpretation musikalischer und deklamatorischer Eindrücke im Zustande des Somnambulismus liess ich mir schon damals von der Künstlerin einige Privatsitzungen in München versprechen, weil sie ein lebendiges Beispiel aus der Praxis für die in dem oben genannten Vortrage erörterte Auffassung des Wertes der Hypnose für die Kunst darstellte.

Die während des inzwischen verflossenen Jahres von der Traumtänzerin im kataleptischen Zustand aufgenommenen Photogramme veranlassten die Psychologische Gesellschaft, diesen seltenen und interessanten Fall den Künstlern und Gelehrten Münchens, soweit diese dafür Interesse zeigten, in einigen Privatsitzungen zu demonstrieren. Als wir Magdeleine

kommen liessen, ahnten wir nicht den Sturm von Sensation und Aufregung, den ihr Auftreten entfachte.

Auf unserem Programm standen lediglich 5 Privatsitzungen, nach deren Absolvierung das Studienobjekt abreisen sollte.

Kaum aber waren die ersten ausserordentlich günstigen, ja zum Teil begeisterten Zeitungsberichte erschienen (solche zu verhindern, ist in der heutigen pressefrohen Zeit überhaupt unmöglich), als im Laufe weniger Tage so ziemlich alle grösseren Vereine Münchens inklusive verschiedener Offizierskasinos bei dem Schreiber dieses um Privatsitzungen mit Magdeleine nachsuchten. Es erfolgten ca. 30 Anfragen, darunter war auch diejenige des ärztlichen Vereins[1]).

Hätte nun die Psychologische Gesellschaft, die ein solches allgemeines Interesse nicht voraussehen konnte, der Sache nach Absolvierung der 5 Sitzungen ihren freien Lauf gelassen, so wäre Herr Magnin mit Magdeleine von Vereinsbühne zu Vereinsbühne, von Kasino zu Kasino gegangen. Dazu kamen Telegramme aus allen grösseren Städten Deutschlands und Oesterreichs mit verlockenden Engagementsanerbietungen. Konzessionen in dieser Richtung hätten möglicherweise mit einer Schaustellung auf einer Spezialitätenbühne geendigt.

Wenn man die Demonstration einer Hypnotisierten überhaupt als „Uebel" bezeichnet, so blieb gegenüber dem leidenschaftlichen Ansturm und gegenüber dem Verlangen der Presse, diese Kunstleistungen weiteren Kreisen zugänglich zu machen, nur die eine Möglichkeit, von den verschiedenen Uebeln das kleinste zu wählen, d. h. Lokalisierung der Demonstration auf ein Theater, sowie weitere Leitung und Durchführung derselben in künstlerisch würdiger Form durch die verantwortliche Urheberin, die Psychologische Gesellschaft. In dieser Weise konnte man die Künstlerin selbst auch materiell entschädigen für die zahlreichen Absagen an alle Vereine (ausgenommen den ärztlichen Verein), man konnte durch hohes Eintrittsgeld den Zutritt der Sensationslustigen be-

---

[1]) Vgl. Münchner Med. Wochenschrift vom 12. April 1904.

schränken und dafür sich andererseits das Theater und Orchester gratis für 3 Matineen ausleihen. In dieser Weise war es möglich, die verschiedenen Wünsche ziemlich gleichmässig zu befriedigen. Mehr als 3000 Personen (Künstler, Aerzte, Gelehrte) wohnten den Vorführungen gratis bei, während etwas mehr als 2000 Personen gegen Entrée Zutritt hatten. Die Psychologische Gesellschaft erfüllte also, gezwungen durch die nicht vorauszusehende Sachlage, so weit als möglich ihre Pflicht.

Um aber die Vorführung der Mad. Magdeleine in der Oeffentlichkeit beurteilen zu können, dazu gehört genaue Kenntnis dieses ganzen Verlaufs und im Falle der Missbilligung Angabe eines besseren Ausweges, als der von uns gewählte war.

Was kaum ein anderes psychologisches Problem vermocht hätte, das erzielte die somnambule, choreographische Kunst Magdeleines durch die zwingende Macht des Schönen.

Zunächst wurde einmütig von allen Seiten die anregende Bedeutung ihrer Pantomimik für die verschiedenen Zweige der Kunst (Tanz, Schauspielkunst, Plastik, Malerei, Musik) zugegeben und fand ihr lebhaftes Echo in der lokalen Tagespresse. Einzelne Berichte lauteten geradezu enthusiastisch. Darauf begannen die auswärtigen Zeitungen, belletristische Zeitschriften längere, meist sehr sachlich gehaltene Referate zu bringen.

Man hatte sich *vorurteilslos dem Genuss des Schönen* hingegeben und anfangs, dem Rate des Verfassers folgend, lediglich seine Aufmerksamkeit dem künstlerischen Problem allein zugewendet, dagegen in strenger Trennung die wissenschaftliche Frage nach dem begleitenden Bewusstseinszustande dem Urteile sachverständiger Aerzte überlassen. Denn *die künstlerische Seite der Leistungen Magdeleines* allein — das kann nicht stark und oft genug betont werden — *hat Anspruch auf allgemeines Interesse.* Zudem ist es für den auf seinen Platz gebannten Zuschauer ganz unmöglich, sich aus eigener Erfahrung bei meist vorhandener Unkenntnis des einschlägigen psychologischen Gebietes ein Urteil zu bilden über den hypnotischen oder somnambulen Zustand der Künstlerin.

Die Autorität der Psychologischen Gesellschaft, einer angesehenen gelehrten Körperschaft mit dem berufenen Vertreter der Psychologie (Prof. Lipps) an der Spitze, eines Vereins, dem eine Reihe bekannter Nervenärzte und Professoren Münchens angehört, hätte jedem einsichtigen und wohlwollenden Zuschauer die volle Bürgschaft dafür bieten sollen, dass es sich bei diesen Darbietungen nicht um Schwindel, Trik oder hysterische Simulation handle. Aber die Skepsis begann, obwohl Prof. Lipps in zwei längeren Aufsätzen das Publikum über das Wesen des Hypnotismus aufzuklären suchte und für die Echtheit der Schlaftänzerin eintrat. Schliesslich vergass man vollständig, dass die Psychologische Gesellschaft, welche mit ihrem Namen die Vorstellungen im Münchner Schauspielhause deckte, welche selbstverständlich zuvor durch ihre ärztlichen Mitglieder den Zustand Magdeleines genau hatte prüfen lassen, unfehlbar ihre ganze Autorität eingebüsst hätte und dem Fluche der Lächerlichkeit preisgegeben wäre, wenn sie sich für eine geschickt inszenierte Betrugskomödie engagiert und Schwindler irgend einer Art begünstigt hätte. Man übersah auch vollständig, dass die ersten Künstler Münchens, wie Dir. Stavenhagen, Prof. Schillings, Prof. Thuille, Frhr. v. Kaskel, Prof. Albert v. Keller etc., die den künstlerischen Teil der Vorführung übernahmen, sich niemals zu einem derartigen Missbrauch ihres Namens und Ansehens hergegeben hätten.

Die skeptischen Kommentare brachten allerdings in einem Punkte sofort Klarheit, nämlich in dem, dass die Vorstellungen des grossen Publikums mit den Tatsachen des Hypnotismus noch durchaus nicht übereinstimmen. Die Schuld dieser Dissonanz liegt aber wohl kaum auf Seiten der Tatsachen! Auch selbst die nach und nach publizierten Gutachten und Urteile der angesehensten Nerven- und Irrenärzte über ihre eigene Untersuchungen an der Tänzerin genügten nicht. Viele Personen gaben sich nur mehr bedingungsweise dem Kunstgenuss hin und liessen sich mehr beeinflussen durch das hypnotische Geheimnis der Traumtänzerin als durch die Schönheit der szenischen Darstellung!

Der Erfolg der künstlerischen Leistung war und blieb trotz aller Skepsis unleugbar. Dieser Umstand mag auch wohl zu dem gehässig persönlichen Ton beigetragen haben, in welchen sich ein Teil der Angriffe kleidete. Als nun schliesslich die Hystero-Hypnose trotz aller Opposition nicht mehr zu leugnen und durch 14 sachverständige Aerzte in München und 2 Neurologen in Stuttgart konstatiert war, da hiess es: Der Jude wird doch verbrannt, d. h. die künstlerischen Darbietungen sind krankhaften Ursprungs und müssen verboten oder wenigstens durch ein Missbilligungsvotum des ärztlichen Vereins gekennzeichnet werden [1])!

Difficile est, satiram non scribere!

Während diese Zeilen niedergeschrieben werden, kommt mir eine Notiz des Neuen Wiener Tageblattes vom 2. April 1904 zu, die so recht den immer noch unbefriedigten Wissensdurst weiterer Kreise kennzeichnet. Sie lautet (nach einer Wiedergabe der Löwenfeldschen Ansicht): „Was ist Frau Magdeleine? Ein Phänomen, eine Simulantin, eine hysterisch Kranke, eine Leidende . . . Vielleicht alles zusammen!“ Dass sie eine Künstlerin sein könnte, scheint nach der Ansicht des Fragestellers ausgeschlossen zu sein!

Einer der Haupteinwände, welcher auch in einem Artikel von Paul Bauer aus der Angriffsserie des Prof. Klein (Münchner Neuesten Nachrichten) in das Berliner Tageblatt (v. 21. März 1904: „Die Schlaftänzerin, wenn sie wach ist“) überging, lautet: „Es ist unwiderleglich festgestellt, dass die Tänzerin nur solche Stücke tanzt, die ihr im wachen Zustande vorgespielt oder vorgelesen wurden.“

Auch diese Aufstellung entspricht nicht den Tatsachen. Als Experiment für die unmittelbare Reaktion Magdeleinens auf Musik ist und bleibt die bei jeder Vorführung ein- oder zweimal wiederholte Improvisation auf dem Klavier (ausgeführt von den Pianisten Stavenhagen, Thuille, Schmid-Lindner, Graf Eulenburg, Dillmann, Kaskel, Schillings, Reichenberger,

[1]) Münchner Med. Wochenschrift Nr. 13, 1904.

Pohlig, Bauer u. a.). Pantomimische oder Tanzproben wurden niemals vorgenommen; ebensowenig wurden ihr die für das Programm ausgewählten Stücke der Solisten (Gesang, Violine, Flöte, Violoncello, Piano) vorher gespielt; einige Male erfuhr sie das ganz ohne ihr Wissen zusammengestellte Programm erst beim Umziehen in der Garderobe, also unmittelbar vor Beginn der Vorstellung, meist aber überhaupt vorher nicht.

Dagegen müssen für das Programm einer Theatervorstellung auszuwählende Orchesterstücke in der Art des Vortrages vorher redigiert und auf ein bestimmtes Zeitmass beschränkt werden. Denn der Vortrag eines ganzen Orchesters lässt sich nicht in derselben Weise, wie die Improvisation oder der Vortrag eines Solisten, sobald etwa Ermüdung, Monotonie oder Unlust der Bewegungen bei der Somnambule bemerkbar werden, unterbrechen, modifizieren oder in andere z. B. heitere Weisen überführen. Magdeleine ist nun, wie das überall von mir betont wurde, auch im wachen Zustande musikalisch; ausübend leistet sie nichts Ungewöhnliches, dagegen besteht (rezeptiv) ein feines Musikverständnis und daneben ein grosser Schatz an musikalischen Erinnerungsbildern. Ihr auch im Wachzustand vorhandenes Talent wird lediglich durch die Erzeugung des Somnambulismus auf das Maximum der Leistungsfähigkeit gebracht. Die Hypnose schafft keine neuen Kräfte, sondern befreit vorhandene von gewissen psychischen Hemmungen.

Man kann sich daher zweckmässig des Eindrucks, den die wache Künstlerin von einem Orchesterstück empfängt, bedienen, um passende Piècen auszuwählen; denn offenbar hat ein ihr im wachen Zustande gefallendes Orchesterstück mehr Aussicht auf vorzügliche Interpretation im hypnotischen Zustande, als ein aufs Geratewohl gewähltes.

Zudem soll die mimische Darstellung des Inhalts der Orchesterstücke eine künstlerische Darbietung, nicht aber ein wissenschaftliches Experiment sein. Auf meinen ausdrücklichen Wunsch nahm Magdeleine G. an

zwei Orchesterproben teil; aus dieser von mir als ganz nebensächlich betrachteten Tatsache sind weitgehende, ganz unrichtige Folgerungen gezogen worden, wie diejenigen Kleins und Bauers.

Ueberhaupt kommt es gar nicht darauf an, in welcher Weise sie sich den Vorstellungsinhalt, den Inhalt von Musik und Deklamation aneignet, sondern lediglich darauf, wie sie den Inhalt mimisch interpretiert.

Die Darstellung ihrer psychischen Erlebnisse in plastisch schönen Attitüden erscheint als das interessante und wichtige Moment ihrer künstlerischen Leistung.

Allerdings besteht nun die Aufgabe der Regie, namentlich wenn es sich um abgerundete Theatervorstellungen mit vorher festzustellendem Programm handelt, auch darin, Sorge zu tragen, dass sie bei ihren nicht ganz ausreichenden deutschen Sprachkenntnissen den geistigen Inhalt der Deklamation in sich aufnimmt, ihn begreift, um ihn überhaupt darstellen zu können. Denn wie wäre es sonst möglich, dass sie ohne Kenntnis von Gretchens Charakter und Schuld Gretchens Reue richtig darstellen könnte! Aus dem drei Minuten dauernden Vortrage des Deklamators der Domszene im „Faust“ lässt sich gewiss nicht der vorausgehende Inhalt des Dramas, die ganze Tragik im Gretchen erkennen. Dasselbe gilt von der Darstellung der Szene aus „Salome“, welche vorherige Kenntnis des Dramas voraussetzt.

Ob die stimmlichen und gesanglichen Ausdruckmittel es Magdeleine gestatten, diese Gabe auf der Bühne zu verwerten, ist bis heute eine offene Frage; ich für meinen Teil möchte dieselbe durchaus deswegen nicht verneinen, weil nach dieser Richtung hin noch keine Versuche vorgenommen worden sind und weil ihr Hypnotiseur Magnin verboten hat, ihren Stimmungen auch gesanglich oder sprachlich Ausdruck zu geben. Er will damit einer Ueberanstrengung der Stimmmittel vorbeugen, wie sie ja wahrscheinlich ist, wenn die Stimme nicht sorgfältig vorher für das Theater geschult wurde. Meines Erachtens könnte man ohne Gefahr mit kleineren Deklamationen beginnen.

Was nun Aufgabe und Rolle des Herrn Magnin bei diesen Versuchen betrifft, so ist er als der verantwortliche Teil sowohl gegenüber dem Gatten der Schlaftänzerin, wie auch bei etwaigen Zwischenfällen der Tanzsomnambule anzusehn. Für die ärztliche Untersuchung macht es keinen Unterschied, ob Magdeleine irgend einen beliebigen Punkt oder die Augen des Herrn Magnin fixiert, um in Hypnose zu kommen. Seine Anwesenheit ist also für die Demonstration nicht absolut notwendig und Dr. F. Schlagintweit[1]) hat vollkommen recht, den für die Kunstleistung nötigen Ekstasezustand als eine von der Person des Magnetopathen unabhängige Erscheinung zu betrachten. Derselbe hat übrigens den zahlreichen Untersuchungen im wachen und im hypnotischen Zustand niemals Schwierigkeiten in den Weg gelegt, und trotz vielfacher Angriffe grade den Aerzten das grösste Entgegenkommen gezeigt.

Aber auch abgesehen von der durchaus notwendigen sorgfältigen Ueberwachung der Tanzsomnambule ist ein konstanter und verständiger Begleiter, der ihre Individualität und ihre musikalische Eigenart genau kennt, dringend wünschenswert, schon wegen der mit richtigem Maas anzuwendenden Dosierung der Tonreize.

Nicht allein das Geschäftsinteresse des Herrn Magnin veranlasst ihn, die Hypnotisierung von Magdeleine anderen Personen, auch Aerzten, abzuschlagen, sondern die einfache Rücksicht auf ihre Gesundheit. Wenn heute dieser, morgen jener Arzt ohne genauere Kenntnis ihrer Individualität sie hypnotisieren und an ihr Experimente vornehmen könnte, so wäre wahrscheinlich das Resultat, dass sie überhaupt allen möglichen äusseren Einflüssen widerstandslos unterliegen, bald hier, bald da in Selbsthypnose verfallen und dem sicheren Ruin ihres Nervensystems entgegengehen würde. Ausserdem ist eine menschliche Seele ein zartes Instrument, besonders wenn es mit dieser ausserordentlichen Feinheit, wie bei Magdeleine, auf Musik reagiert. Schon

[1]) Schlagintweit: Die Schlaftänzerin Magdeleine im ärztl. Verein zu München. Münchner Med. Wochenschr. No. 12, 1904.

aus diesem Grunde könnte nicht jedem fremden Arzt ohne weiteres das Experimentieren erlaubt werden.

Trotzdem aber hat die Anwesenheit des Herrn Magnin kein einziges der von den an den Untersuchungen beteiligten Aerzten gewünschten Experimente verhindert, sondern im Gegenteil dieselben in jeder Weise gefördert.

Die Pariser Aerzte haben bis jetzt, mit Ausnahme von Prof. Ch. Richet, der als passiver Zuschauer einer Sitzung beiwohnte, keine eigenen Beobachtungen an Magdeleine angestellt. Einmal ist die Zeit ihrer künstlerischen Entwicklung eine verhältnismässig kurze; ausserdem ist der Fall Magdeleine für die Pariser Gelehrtenwelt nicht der erste dieser Art, entbehrt also von vorerst herein des sensationellen Interesses, mit dem er in München aufgenommen wurde. Und endlich wünscht Magnin zuvor seine eigenen Studien an Magdeleine in Buchform herauszugeben. Ueberhaupt bietet vom rein medizinischen Standpunkt die Schlaftänzerin nichts irgendwie Neues oder Interessantes, weder in bezug auf die Form ihrer Hysterie noch für die Psychopathologie. Aber die Verbindung des Somnambulismus mit dem instinktiv wirksamen bildnerischen Gestaltungsvermögen, die hypnotische Entfesselung ihres unvergleichlichen Reichtums an Ausdrucksmitteln macht den Fall psychologisch und künstlerisch gleich wertvoll.

Er stellt also das Resultat einer bestimmten, bei ihr nicht versagenden Methode dar zur Betätigung einer ganz ungewöhnlichen Kunstleistung. Ausserdem betritt hier zum ersten Mal (in der Suggestionslehre und in der Theatergeschichte gibt es keinen ähnlichen Fall) eine hypnotisierte Künstlerin die Bühne eines öffentlichen Theaters, beschäftigt allein den ganzen Abend das Publikum, ohne ein einziges Mal zu versagen oder in Verlegenheit zu geraten und liefert ausserdem in ihrer pantomimischen Interpretation der musikalischen und deklamatorischen Vorträge eine Kunstleistung, die sich dem höchsten dramatischen und choreographischen Können eben-

bürtig an die Seite stellen kann, ja dassalbe nach dem massgebenden Urteil erster Bühnenkünstler in einigen Punkten sogar übertrifft!

Die Pariser Neurologen haben zwar mehrfach Beobachtungen über weitgehende hypnotische Persönlichkeitsänderungen berichtet; Charcot und Richer erkannten bereits den Zusammenhang zwischen Hysterie und dramatischer Ausdrucksfähigkeit; de Rochas lieferte vor einigen Jahren in einem wundervoll ausgestatteten Werk eine grössere Anzahl photographischer Aufnahmen einer ebenfalls auf dramatische und musikalische Eindrücke reagierenden Somnambule und betonte den Wert dieser plastischen Stellungen für die Kunst. Der Fall Magdeleine aber übertrifft alle bisherigen somnambulen Kunstleistungen weit; denn in bezug auf künstlerische Gestaltungsfähigkeit überragt sie sämtliche Versuchsobjekte dieser Art, welche die Literatur kennt. In der Traumtänzerin steckt die geborene grosse, im normalen Tagesleben nicht zur Entwicklung gelangte Künstlerin, deren choreographische und mimische Fähigkeit erst in hypnotischem Zustande zur freien Entfaltung gebracht werden konnte. Was bei einer anderen Künstlerin jahrelanges Studium, Erziehung, Uebung, mühevoll zustandebringen, das erhielt Magdeleine als fertiges Geschenk der Natur, allerdings mit allen Mängeln, Unvollkommenheiten und Uebertreibungen, die ein unmittelbares nicht durch zielbewusste Erkenntnis gemässigtes Beherrschtsein des rhythmisch mimischen Dranges zur motorischen Uebersetzung von Tönen und Worten mit sich bringen muss.

Wenn sie früher zum Bewusstsein ihres eigenen Könnens, ihres grossen Talentes gelangt wäre, sie hätte sicherlich nicht 5 Jahre ihres Lebens als Mutter und Gattin ruhig dahingelebt und gewiss nicht das 30ste Lebensjahr abgewartet, um in die Oeffentlichkeit zu treten. Und ihre ganze Erscheinung ist eine zu ungewöhnliche, als dass sie als Künstlerin hätte verborgen bleiben können!

Deswegen sind auch alle Angaben von ihr selbst, von ihrem Gatten, von Herrn Magnin über Vorleben, Kunststudium etc.

durchaus glaubwürdig, einheitlich, widerspruchslos. Wenigstens liegt bis jetzt keine Veranlassung vor, irgend ein Moment aus ihrer Lebensgeschichte mit einem Schein von Berechtigung in Zweifel zu ziehen.

Wenn Magdeleine im wachen Zustande annähernd dasselbe leisten könnte, sie wäre eine viel grössere Künstlerin und wahrscheinlich schon heute im Besitz eines beträchtlichen Vermögens. Denn die Vorteile einer im wachen Zustande zielbewussten Verwertung ihrer Anlagen für ihre Kunst wären enorm, auch für den Fall, dass sie nur auf dem Gebiete der Pantomime sich betätigte.

Zunächst würde sie durch Gymnastik und Massage, wie Miss Duncan, ihr Muskelsystem entsprechend üben und vorbereiten; sie brauchte nicht so viel Zeit zu verlieren bei nur 2—3 wöchentlichen Sitzungen, wie jetzt, sondern könnte bald durch Uebung und Dressur dahin gelangt sein, mehrere Abende hintereinander, wie Miss Duncan und Frau Duse, Vorstellungen zu geben. Das gegen den Hypnotismus immer noch eingenommene Publikum würde ihr sympathischer entgegenkommen; endlich könnten Proben und Vorstudien die Mängel beseitigen, welche den Vorführungen heute noch anhaften; ein am Gewinn beteiligter Hypnotiseur käme in Wegfall, während ein Impresario für grössere Tournéen in beiden Fällen ausserdem nötig ist. Auch das schwierige und kostspielige Engagement teurer Hilfskräfte für den musikalischen Teil liesse sich bedeutend vereinfachen und ermässigen.

Mit einem Wort, wenn Magdeleine ähnliche Kunstleistungen im wachen Zustande produzieren könnte, es wäre ihr eigener grösster Vorteil, materiell und künstlerisch!

Der „Mantel des Mystischen“, der von manchen Skeptikern in dem „Brimborium“ der Hypnose erblickt und als reines Reklamemittel erklärt wird, würde niemals imstande sein, die Künstlerin auch nur annähernd zu entschädigen für die Vorteile einer grossen mit wachem Bewusstsein und voller Ueberlegung beherrschten und angewendeten dramatischen Begabung.

Vielleicht aber wäre es in Zukunft möglich, durch geschickte suggestive Dressur nach und nach die bildnerische Gestaltungsfähigkeit Magdeleines auf den wachen Zustand zu übertragen? Es käme dann darauf an, zu sehen, wie weit die Hemmungen des Wachbewusstseins ihr eine künstlerische Leistung ermöglichen. Vielleicht würde schon ein hypnoïder Zustand, eine leichtere autohypnotische Benommenheit, eine Art künstlerischer Ekstase, die dem Auge des Publikums nicht auffällt und wenigstens den Anschein völligen Wachseins mit sich bringt, genügen, um die Unmittelbarkeit ihrer Interpretationen nicht ungünstig zu beeinflussen! Ob aber in einem solchen Fall nicht die Müdigkeitsempfindung assoziiert in natürliches Recht eintreten und grössere Darbietungen unmöglich machen würde, das ist eine andere Frage! Ob nicht das Eintreten von Bewegungen, die sichtlich zielbewusster Ueberlegung entstammen, den Schein künstlerischer Freiheit, Ungezwungenheit, der direkten Unmittelbarkeit völlig verderben würde, das sind berechtigte Zweifel, die es nicht einmal ratsam erscheinen lassen, die heute in ihrer Art geschlossene szenische Darbietung durch Experimente mit so fraglichem Erfolg aufs Spiel zu setzen.

Aber es sei ausdrücklich betont, dass die Möglichkeit künstlerisch dramatischer Leistungen im wachen Zustande (nach grösserem eingehendem Vorstudium) durchaus zuzugeben ist. Wie weit dieselben aber den Vergleich mit den im hypnotischen Bewusstseinszustande gebotenen unmittelbar wirksamen Darstellungen aushalten können, darüber lassen sich nur Vermutungen aufstellen, solange keine Erfahrungen oder Versuche nach dieser Richtung hin vorliegen.

Da die Mehrzahl der Leser dieses Buches kaum Gelegenheit hatte, einer Demonstration der Schlaftänzerin beizuwohnen, so dürfte es zweckmässig erscheinen, am Schluss dieser Einleitung einen Bericht wiederzugeben, den ein Theaterfachmann, der frühere Intendant des Stuttgarter Hoftheaters, über die erste Vorführung in München aus eigener Anschauung veröffentlicht hat. Der Ort, an dem die ersten 3 Vorstellungen

stattfanden, war ein von Prof. Gabriel Seidl gebauter Saal in dem Privathause eines Mitgliedes der Psychologischen Gesellschaft.

Frhr. Julius v. Werther[1]) berichtet wie folgt:

„Eine Pariserin, bezeichnet als Magdeleine G., wurde von einem Magnetiseur, Namens Magnin, vorgeführt. Die Person, mittelgross, eher klein, brünett, schlank, feingebaut, mit grossem Kopfe, slavischen Gesichtszügen, ausdrucksvollen grossen Augen, bekleidet nur mit einem dünnen, blassblauseidenen, wallenden, empireartigen Gewande, wurde stehend von dem Magnetiseur eingeschläfert und sank in einen Lehnstuhl. Zwei Aerzte bestätigten den eingetretenen somnambulen Zustand. Da ertönt Musik hinter einem Vorhange; aus den ersten Takten hört man bereits, dass ein Meister spielt, der Hofkapellmeister und Akademiemusikdirektor Stavenhagen. Alsbald erhebt sich Magdeleine aus ihrem Lehnstuhle und begleitet mit Armen und Beinen wie mit lebhaftem Gesichtsausdrucke diese Töne. Die Musik geht in ein Chopinsches Prélude über. Den weichen, schwermütigen Liebestönen des ersten Motivs entspricht die Gebärde Magdeleines mit überzeugender Wahrheit."

„Das Auditorium, das sich anfänglich durchaus skeptisch verhalten, wird aufmerksam, mehr und mehr gefesselt, und als im zweiten Motiv des Préludes das tragische Moment einsetzt, werden die Bewegungen der Somnambule derart hochdramatisch, dass atemlose Stille unter den Schauenden eintritt. Nach einigen musikalischen Improvisationen, stets durch vollkommen entsprechende Bewegungen begleitet, beginnt der Meister den Chopinschen Trauermarsch zu spielen. Augenblicklich erfasst den Körper Magdeleines die gewaltige Tragik der grossen Akkorde dieses Musikstückes und scheint ihn ins tiefste hinein zu erschüttern; mehr und mehr steigert sich die Pantomime des Schmerzes, laute, unartikulierte Klagetöne, die indes die Noten Chopins völlig treffen, stösst die Somnambule aus. Sie wirft sich voll unsäglichen Leides, das sich auf ihren Gesichtszügen malt,

---

[1]) v. Werther, Die Schlaftänzerin. Goslarsche Zeitung v. 13. III. 1904.

auf den Boden und erstarrt plötzlich, als die Musik auf dem Piano abbricht, in der letzten Pantomime wie leblos."

„Es war nichts Uebertriebenes, nichts Hässliches, nur Schönes, in höchstem Grade Aesthetisches, Künstlerisches, was da vor unseren Augen geschehen war! Ein Traumbild — und doch für uns alle volle Wirklichkeit! — die Somnambule wird durch den Magnetiseur wieder in ihren wachen Zustand versetzt und abgeführt."

„Die Kommentare beginnen. Die Skepsis ist ganz klein geworden. Niemand kann annehmen, dass der königlich bayerische Hofkapellmeister Stavenhagen im Bunde mit erstwelchem Pariser Magnetiseur stehe, niemand glauben, dass der wohlbekannte Psychologe Dr. v. Schrenck-Notzing, der dieses Phänomen nach München gebracht, Schwindler begünstige. Da wird von theaterfachmännischer Seite auf das lebhafteste erwidert: „Und wenn — Schwindel! Dann ist ja das umso grossartiger, was wir hier gesehen haben! Wenn Magdeleine das alles bewusst gespielt hat, so haben wir es mit einem Talent zu tun, das höchstens mit der Duse verglichen werden kann, vielleicht mit Charlotte Wolter, wenn sie in die höchste Ekstase geriet! Das wäre ja ein Segen für die aussterbende grosse Schauspielkunst! Aber leider scheint ihr dieser Stern nicht aufzugehen! Es ist nur eine Offenbarung des Urgrundes der schauspielerischen Natur; das Tagesbewusstsein, die Logik, das reflektierende Denkvermögen scheinen hier gänzlich ausgeschlossen zu sein. Vielleicht liegt aber die Schauspielkunst in ihren höchsten Affekten auf dem Wege zu diesem Zustande hier!"

„Man beschliesst, dass der anwesende Komponist Schillings den zweiten Teil übernehmen möge, dann der junge Graf Eulenburg sich an das Piano setzen, dass freieste Auswahl der Musikstücke, Improvisieren, Phantasieren herrschen solle, um die Somnambule bis ins innerste Mark zu prüfen. Nach einer Pause von 10 Minuten vollzieht der Magnetiseur von neuem sichtbar die Einschläferung. Dieselbe Erscheinung wie vorher beim ersten Tone des Pianisten. Schillings spielt eigene Kompositionen;

Magdeleine, die niemals diese Musik gehört haben kann, begleitete die ernsten Motive mit vollständig entsprechenden Gesten, welche nie den Ton vorwegnehmen, nie ihm nachhinken, sondern stets ihn auf den Kopf treffen. Eine Lisztsche Csardasmelodie erklingt: Augenblicklich beginnt die Liebesraserei, die in diesem Tanze steckt, in Magdeleine lebendig zu werden. Die grossen Augen, die vorher Schmerz in höchster Potenz ausdrückten, nehmen den Ausdruck vollster Sinnlichkeit an, die Bewegungen, ohne einen Augenblick unästhetisch zu werden, folgen dahin. Es ist hinreissend, anzusehen, wie sich diese feinen, schlanken Glieder winden und drehen, mit welcher fabelhaften Sicherheit die „Schlaftänzerin" auf ihrer langen Schleppe herumtanzt! Jede Schauspielerin, jede Tänzerin wäre gefallen, zum mindesten gestolpert. Für Magdeleine ist der kleine erhöhte Bühnenraum in diesem Saale ein weiter Platz, sie braucht keinen grösseren Raum, sie stösst nirgends an, es gibt kein räumliches Hindernis für sie, keine Erschöpfung. Der Pianist geht zu Wagnerschen Motiven über; Tristan erklingt. Wehe ihr, wenn sie die von Wagner den Sängern vorgeschriebenen Bewegungen nachgeahmt hätte: von diesem Auditorium wäre sie alsdann gerichtet gewesen! Aber nichts davon! „Die Pantomimen sind ja ganz falsch!" sagt jemand leise. „Nichts weniger als falsch, nur ganz anders, aber dem Charakter der Musik adäquat!" war die richtige Antwort darauf."

„Ein Walzer setzt ein. Nie könnte die beste Tänzerin einen Walzer so hinreissend liebenswürdig tanzen, und dabei rhythmisch und technisch so vollendet! Was bei dem Csardas fanatische Sinnlichkeit war, wird hier süsseste, weichste Anmut, lieblichste Grazie. Ohne eine Spur von Ermüdung zu zeigen, erstarrt sie wieder augenblicklich beim Verklingen der letzten Note."

„Der Magnetiseur entzaubert sie, führt sie ab und nach einer Zeit kehrt sie in modernem, elegantem Pariser Strassenanzug zurück. Man redet sie an: sie steht in höchst einfacher Weise Rede und Antwort. Man fragt sie, ob sie früher Ballettanzen gelernt habe. Man kann sich nicht vorstellen, dass eine solche

Gewandtheit der Glieder ohne Vorstudien möglich sei, wenn sie auch keine direkten Beziehungen auf das eben Gesehene hätten; man kann sich nicht denken, dass eine solche Kunst der Pantomime ohne eingehendstes Schauspielstudium möglich geworden sei."

„Sie behauptet, nie tanzen gelernt zu haben; in das Theater sei sie vielleicht jährlich einmal gekommen; sie sei die Frau eines kleinen Bürgers, von dem sie zwei kleine Kinder habe. Aber sie gibt ihre Erregbarkeit durch Musik zu, teilt mit — und der Magnetiseur Magnin bestätigt es —, dass sie alsbald nach den ersten Takten einer Musik, die sie ergreife, einzuschlagen pflege und in den somnambulen Zustand gerate, in dem sie von sich nicht das Geringste wisse. Man fragt sie, ob sie müde sei. „Sehe ich so aus, als ob ich müde wäre? Nein, gar nicht! Ich bin es auch nicht. Aber ich habe jetzt grossen Appetit!" Nichts von Komödie in der ganzen Person! Nicht einmal Komödie in dem begleitenden Magnetiseur! Alles ganz einfach und darum um ein so grösseres — Wunder!"

„Liegt denn in der Tiefe des menschlichen Organismus so unbewusst die ästhetische Schönheit? Das wäre ja herrlich: denn dann wäre die Hässlichkeit nur ein Ergebnis unserer gesellschaftlichen Bildung, besser Unbildung, also entschieden unwahr, mithin unbedingt abzuweisen, abzuwerfen. Eine Reihe derartiger Fragen durchlief den Zirkel der versammelten Münchener Intelligenzen."

II. Kapitel.

Pantomimik und Ekstase.

Wie die völkergeschichtliche Entwicklung der Tanzkunst lehrt, umfasst diese niedrigste und wildeste der Künste sowohl die Mimik wie das Gebärdenspiel; wenn sie lediglich zur Darstellung einer dramatischen Handlung angewendet wird, bezeichnet man auch sie als „Pantomimik" (alles nachahmend). Diese Vortragsweise wurde durch den Kaiser Augustus zu einer selbständigen Kunstgattung erhoben; das dramatische Ballett der römischen Kaiserzeit gab dann später Anlass zum pantomimischen Possenspiel der Italiener, aus welchem unser heutiges Ballett entstand. Die moderne Tanzkunst auf der Bühne bedient sich nur wenig oder gar nicht mehr der Mimik und ist fast ganz auf die Stufe einer bedeutungslosen Gymnastik gesunken, bei welcher die Muskelentwicklung der Arbeitswerkzeuge sowie die Formen der untern Extremitäten ausschlaggebend sind.

Der Tanz, „die rhythmische Bewegung nach bestimmten Regeln", scheint in der Natur begründet zu sein. Dafür sprechen die Tanzkünste des in Liebesekstase befindlichen Auerhahns und Birkhahns, sowie des nordamerikanischen Felshahns, des australischen Paradiesvogels etc. Verzückung, Tanz, Gebärdensprache und Gesang (Balzruf oder Ausstossen eigentümlicher Töne) vereinigen sich, um das Liebeswerk vorzubereiten und das Weibchen zu betören.

Je näher ein Volk dem Naturzustande ist, um so mehr bildet der Tanz den Ausdruck des Seelenlebens in Momenten hoher Erregung. Bei dem Urtanz ersetzt die menschliche Stimme die fehlende Musik (Kriegstänze, religiöse Kultustänze etc.). Wie Friedrich von Hellwald in einer völkerpsychologischen Studie über den Tanz nachweist, bleibt der Urgrundzug in der Kunst Terpsichores das erotische Moment.

Leidenschaftlichkeit, Begeisterung, Trunkenheit, Zügellosigkeit oder auch Ekstase (eine Art Autohypnose) sind als häufigste Begleiter dieser geselligen Vergnügung anzutreffen. Bei den Griechen und Römern galt Tanzen als Zeichen mangelnder Nüchternheit und fand erst gegen das Ende der Mahlzeit statt.

Auch der szenische Tanz umfasste im klassischen Altertum das ganze Gebärdenspiel und stand in inniger Vereinigung mit Gesang, Dichtkunst und Schauspielkunst, wie überhaupt bei den Naturvölkern keine Grenze zwischen Tanzkunst und Schauspielkunst existiert.

In gottesdienstlichen Handlungen bildet der Tanz, wie Hellwald nachgewiesen hat, bei niederer Kulturstufe den Ausdruck für Gefühle und Wünsche.

Und es ist speziell für die Beurteilung des in dieser Schrift mitgeteilten Falles interessant, dass bei diesen religiösen Kulttänzen fast überall das Streben sich bemerkbar macht, sich durch irgend welche Mittel von den zerstreuenden und hemmenden Eindrücken der Aussenwelt zu befreien, die eignen Gedanken, die Inhalte des Wachbewusstseins zum Schweigen zu bringen, das bedeutet mit andern Worten die Herbeiführung einer Ekstase[1]), einer Verzückung, einer Hypnose! Die religiösen Tänzer suchten sich durch Trank, Rausch, Gesang, durch monotonen Taktschall, einfache Musik oder durch lange Zeit unaufhörlich fortgesetzte monotone Bewegungen (Derwische) oder durch kreisförmige blitzschnelle Drehungen des Körpers (Aïssaua) in einen ekstatischen oder hypnotischen Zustand zu bringen, der durch kataleptische Stellungen und Analgesie (Unempfindlichkeit gegen glühendes Eisen, Nadeln, Schwerter etc.) hinreichend gekennzeichnet ist. Nach der Schilderung von Emile Guimet ist

[1]) Griesinger (Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten 1876) definiert die Ekstase folgendermassen: Die herabgesetzte äussere Sensibilität, verbunden mit der Unbeweglichkeit des Körpers, hie und da selbst mit Erlöschen des Gehörsinnes, nähern die Ekstase äusserlich dem Schlafzustand; doch ist sie ein scharfes Wachen mit vollständiger Konzentration auf einzelne gewaltig dominierende Vorstellungs- und Empfindungskreise.

der Tempeltanz der Bajaderen in Indien mehr Pantomime als Tanz. Mit der Gebärde beglückender Liebe eilt die Tänzerin vor, weicht dann aber wie beschämt ob ihres Geständnisses zurück und entwickelt dem Rhythmus der Musik folgend mit hoher Grazie und vollendetem Ausdruck in Miene und Gebärde die ganzen, verschiedenen Phasen eines Liebesdramas.

In der Entwicklung menschlicher musikalischer Aeusserungen zeigt sich der Rhythmus[1]) ohne Melodie und Harmonie, in rhythmischen Getösen, dann in rhythmischer Tonfolge (Wiederholung mehrerer Töne). Erst als nachfolgende Stufe tritt die Melodie im wirklichen Sinn des Wortes ein.

Der Rhythmus stammt aus der Gliederbewegung und überträgt sich auf die stimmliche Aeusserung. Für den Zusammenhang des Rhythmus der Glieder mit den Tonweisen spricht der Umstand, dass jede akustische Anregung durch Musik den Trieb erweckt, die Glieder im Takt zu bewegen. Das Trommeln beim Marschieren der Soldaten ist ein Beispiel für die belebende Wirkung des Rhythmus. Auch Tanzbewegungen hängen mehr von dem Rhythmus der Musik als von der Melodie ab; daher sind rhythmisch kräftige Tonweisen beim Tanz den melodisch feineren aber rhythmisch schwächeren Sätzen vorzuziehen. Wo der Tanz zur darstellenden Pantomime (für dramatische Szenen aus dem Leben) wird, erfährt die musikalische und poetische Rhythmik eine grosse Bereicherung ihrer Masse und Formen.

Der pantomimische Ausdruck von Musik soll, wie mir mitgeteilt wird, in gewissen Gegenden Russlands, namentlich im Kaukasus, heute noch bei den Nationaltänzen derart im Gebrauch sein, dass man mit diesen stummen dramatischen Künstlern eine ganze Oper geben kann. Die Mutter der Traumtänzerin war Georgierin (Kaukasus). Ihre Tochter hat obwohl der Vater ein Südromane, — den slavischen Typus im Körperbau und Aussehen, im Temperament, in den lebhaften ab-

[1]) Fritz Schultze: Psychologie der Naturvölker, Leipzig, Veit 1900.

gerundeten Ausdrucksformen ihrer Bewegungen und wohl auch in der rhythmisch-mimischen Empfindung für Töne geerbt.

Ein zutreffendes Urteil über das Ungewöhnliche in ihrem ganzen Auftreten, über die Steigerung ihrer Leistung zu unmittelbarer Freiheit und Selbstverständlichkeit infolge des ekstatischen oder hypnotischen Zustandes wird man erst gewinnen können, wenn man neben der medizinischen und künstlerischen Seite auch die vorstehend geschilderten Bemerkungen über die völkerpsychologische Entwicklung der als „Pantomimik" gedachten Tanzkunst in der bei Naturvölkern fast konstanten Verbindung mit psychischen Ausnahmezuständen (Ekstase, Verzückungen) berücksichtigt. Ihre halbasiatische Abstammung macht uns gewisse nach unseren konventionellen Begriffen übertriebene dramatische Reaktionen auf unverhältnismässig schwache musikalische oder deklamatorische Reize, ihre Vorliebe für rhythmische und melodiöse Tonstücke, sowie gewisse unseren gewohnheitsmässigen Vorstellungen direkt widerstreitende Auffassungen bestimmter Musikvorträge (z. B. bei Wagner) begreiflich!

In demselben Sinne dürfte es richtig sein, ihr dramatisches Ausdrucksvermögen, wie das Musiktalent, als angeborenes Geschenk ihrer halbslavischen Abkunft zu betrachten.

Was sie uns zeigt, wurzelt tief in den pantomimischen Traditionen ihrer mütterlichen Ahnen; nur so ist es erklärlich, dass sie Techniken, choreographische und dramatische Schulen zu beherrschen scheint, die sie nie gelernt hat. Aber man vergesse dabei nicht, dass im Grunde alle Techniken aus dem unerschöpflichen Bewegungsreichtum der Natur und dem Geiste der Musik abgeleitet sind.

III. Kapitel.

Ergebnis der körperlichen und psychischen Untersuchung.

Magdeleine G. 30 Jahre alt. Vater von Geburt Schweizer, Mutter geboren in Tiflis (Kaukasus), war sehr graziös und gewandt in den Nationaltänzen. Ein Bruder der Explorandin starb an Tuberkulose, Vater infolge eines Blasenleidens im 60. Lebensjahre. Derselbe besorgte die Ausstattung der Schlösser des Schah von Persien, war wohlhabend, liess seine Kinder vortrefflich erziehen, verlor aber später sein mehr als eine Million betragendes Vermögen.

Magdeleine wurde ebenfalls in Tiflis geboren, kam im 6. Lebensjahre nach Genf; im 10. Jahre Unterweisung in den Salontänzen mit anderen Kindern durch ihren Onkel, der heute noch als Tanzmeister in Genf lebt; mit dem 12. Lebensjahre Klavier-, im 15. Gesangsunterricht. Erhielt von 50 Gesangsschülerinnen im Konservatorium den ersten Preis. Magdeleine spricht englisch und französisch fliessend, beherrscht aber die deutsche Sprache nicht vollkommen.

Im 18. Jahre Uebersiedelung nach Paris. Mit 25 Jahren Verehelichung mit Herrn G., der ein Kommissionsgeschäft für Baumaterialien besitzt. Sie ist Mutter zweier Kinder.

Irgend ein Unterricht in der dramatischen Kunst oder in Ballettänzen hat nicht stattgefunden. Ihr musikalisches Können (Klavierspiel und Gesang) im wachen Zustande zeigt nichts Ungewöhnliches.

Die Menses traten im 12. Lebensjahre ein, mit 25 Jahren die erste, mit 27 Jahren die zweite Geburt mit normalem Verlauf.

Im Alter von 7 Jahren lebhafte psychische Alteration durch den Anblick einer in ihrem Zimmer aufgebahrten Leiche. Infolgedessen 14 Tage dauernder Trismus, der wohl als erstes

deutliches Symptom von Hysterie in ihrem Leben aufzufassen ist. Lernte in der Schule leicht aber nicht auffallend gut.

Bis auf eine im 17. Lebensjahre überstandene Pneumonie keine schweren Erkrankungen, niemals hysterische Anfälle, Lähmungen, Kontrakturen, Schlafanfälle, spontaner Somnambulismus oder sonstige unzweifelhafte Symptome dieser Neuropsychose, jedoch mehrfach Somniloquie.

Unbestimmter lokalisierter konstanter Kopfdruck und Kopfschmerzen führten Magdeleine im Winter 1902/03 zu dem Magnetopathen Magnin (Paris). Derselbe beseitigte durch mesmerisch-suggestive Behandlung diese Beschwerden, versetzte sie gleich beim ersten Versuch in einen ziemlich tiefen hypnotischen Zustand.

Er versuchte, angeregt durch ihre mimische Reaktion auf das Ticken einer Uhr, Einwirkung von Musik auf die eingeschläferte Somnambule (Walzer von Chopin, Piano). Schon beim ersten Versuch verfiel sie in den Zustand des aktiven Somnambulismus und begleitete die in ihr geweckten Tonempfindungen mit herrlichen plastischen Attituden und einer dramatischen Ausdrucksfähigkeit, die das höchste schauspielerische Können übertrifft.

Bevor ich auf die merkwürdigen Leistungen von Magdeleine G. eingehe, will ich kurz das Resultat der Untersuchung mitteilen, welche ich an Magdeleine vorgenommen habe.

Madame G. macht einen gutgenährten aber anämischen Eindruck. Schleimhäute etwas blass, Puls weich und klein. 80—90 im Durchschnitt. Herztöne sowie Herzgrenzen normal. Leichte Pulsbeschleunigung, Angina pectoris. Keine Abnormitäten oder Missbildungen in der Körperentwicklung.

Ebenso fehlen, abgesehen von einem feinschlägigen ungleichen Tremor beiderseits, beim Ausstrecken der Hände Motilitätsstörungen im wachen Zustande.

Kein Myoklonus, keine choreatischen oder Zwangsbewegungen. Paralysen, Paresen, Kontrakturen im wachen Zustande fehlen.

Dynamometr. Leistung wechselnd bei	
der ersten Probe	links 60, rechts 62
bei einer andern Gelegenheit gemessen	links 89, rechts 85
ferner beim 3. Versuch	links 87, rechts 75
Durchschnitt	links zwischen 60 u. 87
„	rechts „ 62 u. 75

Demnach ist links die motorische Kraft stärker.

Sensibilität. Deutliche Hypalgesie links, während Schmerzempfindungen auf der rechten Seite stets lebhafte Reaktion hervorrufen. Der Unterschied ist ein sehr deutlicher.

Mit dieser Tatsache stimmen auch die Differenz in der motorischen Kraft zugunsten der linken Seite und der Umstand überein, dass der linke Fuss beim Tanzen in der Hypnose mehr angestrengt wird als der rechte. Daher ist der linke Schuh meist schmutziger, als der rechte. Sie zieht es auch vor, nach der linken Seite zu sprechen und ihre Begleituug links gehen zu lassen.

Wirkliche Analgesien konnten nicht gefunden werden, auch keine absolute Anästhesie.

Berührungs- und Temperaturempfindlichkeit der Haut zeigen nirgends Abweichungen.

Es besteht also linksseitige Hypalgesie ohne Hyperästhesie und eine leichte Hyperalgesie rechts.

Hysterogene Punkte oder Zonen nicht vorhanden. Ovarie fehlt. Ebenso zeigt Betastung des Kopfes nirgends empfindliche Druckpunkte.

Schmerzen und Neuralgien fehlen, ausser unbestimmt lokalisierten oder wechselnden Schmerzen nach anstrengenden Tanzbewegungen in der Hypnose.

Gesichtsfeld.

Temporal

				Befund rechts	Befund links
bei gesunden Personen	weiss	80	bei Magdeleine	65	60
	blau	60		40	45
	rot	50		50	50
	gelb	40		55	50

Nasal.

				Befund rechts	Befund links
bei gesunden Personen	weiss	60	bei Magdeleine	55	60
	blau	40		40	35
	rot	30		30	25
	gelb	20		20	20

Einschränkung des Gesichtsfeldes für weiss und blau (temporalwärts) auf dem rechten und linken Auge, während nasal die einzelnen Farbenwahrnehmungen nur wenig von der Norm abweichen.

Charakteristisch ist der Umstand, dass die Rotgrenzen keine Abweichungen von der Norm zeigen, während die Blaugrenzen auf der Temporalseite hinter die Rotgrenzen auf beiden Augen gleichmässig zurückgehen. Dieses interessante Ergebnis bestätigt die Angaben von Charcot, Parinaud, Mitchell über das hysterische Gesichtsfeld.

Magdeleine ist Myopin, keine Störungen des Farbensinns. (Weiteres in dem ophthalmologischen Bericht des Dr. Ancke, S. 35). Gehörsinn ebenfalls ohne Störungen. Ticken der Uhr wird links auf 37 cm Entfernung, rechts auf 30 cm Entfernung gehört. (Näheres in der otologischen Untersuchung des Dr. Nadoleszny, S. 44). Geschmacks-, Geruchs-, Hunger- und Durstempfindungen ebenso sexuelles Verhalten ohne Störung.

Haut-Reflexe:

Berührung der Uvula ruft keine Kontraktion der Gaumenmuskulatur hervor.

Uvulareflex, Niesreflex vorhanden.

Gaumenreflex fehlt (aber auch bei Gesunden).

Schlingreflex vorhanden.

Würgreflex vorhanden.

Lidreflex ebenfalls vorhanden.

Konjunktival- und Palpebralreflex auslösbar.

Sehnenreflexe:

Patellarreflexe normal.

Achillessehnenreflex fehlt.

Beim Beklopfen der Tibia leichte Zuckungen der Quadriceps-fem.

Fussklonus nach mehreren Versuchen nicht auslösbar.

Unterkieferreflex vorhanden.

Auch die weitere Prüfung (Biceps-Sehnenreflex, Triceps-Sehnenreflex) zeigt keinerlei Steigerung der Reflexerregbarkeit.

Psychisches Verhalten.

Keine einheitliche Stimmungslage. Affekte labil, leicht auslösbar, masslos. Kleine Ursachen können volle Umwälzung ihrer Gefühle erzeugen (Ataxie morale). Unmotivierter Stimmungswechsel, leichter Eintritt deprimierter Stimmungen. Es besteht eine gewisse Eitelkeit und ein Streben, interessant zu sein.

Vorliebe für gewisse Gerüche, für Petroleum, Benzin, Schweissgeruch. Pica hysterica (Abnorme Gefühlsbetonung). Illusionen kommen vor. Magdeleine ist sehr furchtsam. Liebt es, nicht allein im Zimmer zu sein. (Ein Vorhang kann für sie bizarre Formen einnehmen.)

Erinnerungsvermögen schlecht, namentlich für Ziffern, dagegen gut für Sprache und Physiognomie. Unfähig, einfache Rechenexempel auszuführen (z. B. Addition dreistelliger Ziffern). Rechenvermögen schlecht. (Erblich in der Familie.)

Assoziationsstörungen. Rasches Auffassungsvermögen, aber leichte Ermüdbarkeit der Aufmerksamkeit. Keine Ausdauer. Einzelne Empfindungskreise, einzelne Vorstellungen können die ganze Ideenassoziationen beherrschen, während andere in dem Augenblick nicht existieren. Erhebliche Dissoziabilität. Ohne Konzentration und Ausdauer wendet sich die Aufmerksamkeit

hin und her und verliert sich in Träumereien bis zu leichten Absencen und hypnoiden Zuständen. Ausschliessliche Bevorzugung irgend einer Vorstellungsgruppe. Neigung zum Monöidëismus.

Beim Lesen eines Buches ist sie wie abwesend. Ablauf der Ideenassoziation beschleunigt. Denken sprunghaft, mangelhafte logische Verbindung. In Handlungen und Urteilen übertreibend und widerspruchsvoll. Rege üppige Phantasietätigkeit, sehr lebhaft, weint beim Lesen eines Buches und ist im Geiste selbst die Heldin der Handlung. Unterscheidet aber trotz ihrer lebhaften Phantasie reale Empfindungen von den Produkten ihrer Einbildungskraft.

Grade die hier geschilderte Lockerung des Zusammenhanges und Verlaufs des Vorstellens bietet die Grundlage für das Verständnis ihrer gesteigerten Kunstleistungen im Zustande der Hypnose und auch für den leichten Eintritt dieses Zustandes.

Intelligenzdefekt besteht nicht. Ebenso keine lokalisierte oder allgemeine Amnesie im wachen Zustande.

Aus der Intensität und Labilität ihrer Affekte ergeben sich labile Affekthandlungen. Daher eine gewisse Leidenschaftlichkeit, Inkonsequenz, Planlosigkeit. Infolge der Zerstreutheit vergisst sie regelmässig irgend etwas von ihren Toilettengegenständen (Lorgnon, Portemonnaie, Handschuhe, Taschentücher etc.), wenn sie Besuche macht.

Idiosynkrasieen. Krankhafte Angst vor Wind.

Keine Anzeichen von Simulation. Keine Lügenhaftigkeit. Im ganzen liebenswürdiges, einfaches, gewinnendes Wesen.

Sehr impressionabel für neue Eindrücke, sehr suggestibel.

Schlaf im ganzen gut, erzählt aber ihrem Gatten im Schlaf Geschichten, Erinnerungen aus dem Leben und was sonst ihre Psyche beschäftigt. Somniloquie.

Durch richtige Behandlung Vorstellungsinhalt und Gefühlsbetonung leicht zu beeinflussen.

Es handelt sich also, wie der ganze psychische und körperliche Status der Explorandin zeigt, um eine anfallsfreie Hysterie leichteren Grades.

Am Sonntag den 6. März abends 9 Uhr fanden sich auf Einladung des Verfassers bei ihm die Nervenärzte Dr. Seif, Dr. Hirt und Dr. Feser, sowie der Tonpsychologe Dr. med. Otto Schultze ein, um das Untersuchungsergebnis des Verfassers an Magdeleine auf seinen Wunsch nachzuprüfen (im wachen und hypnotischen Zustande).

Die mehrere Stunden in Anspruch nehmenden Untersuchungen dieser Neurologen bestätigten den im vorstehenden sowie bei der Demonstration Magdeleines am 12. März vor dem ärztlichen Verein (im klinischen Hörsaal des Krankenhauses) mitgeteilten Befund des Verfassers in allen Punkten. Ein Bericht des Dr. Seif ist im folgenden Kapitel ausführlich mitgeteilt.

IV. Kapitel.

Spezialärztliche Feststellungen.

An erster Stelle geben wir das Urteil des bekannten Neurologen Dr. Leopold Löwenfeld wieder, welcher in der Demonstration des ärztlichen Vereins (im klinischen Hörsaal) am 12. März Gelegenheit hatte, aus nächster Nähe Beobachtungen an der Somnambulen anzustellen und ausserdem nach der Matinée am 14. März eigene Versuche an der Hypnotisierten vornehmen konnte.

Seine Eindrücke schildert er in folgendem, für die Medizinische Wochenschrift (v. 29. März 1904) bearbeiteten und mit seiner Erlaubnis hier wiedergegebenen Aufsatze „In Sachen der Schlaftänzerin“ wie folgt:

„In der Diskussion, welche sich an die Demonstration der Schlaftänzerin im ärztlichen Vereine knüpfte, habe ich mich zu der Anschauung bekannt, dass bei Frau Magdeleine G. es sich nicht um Simulation einer Hypnose handeln dürfte. Da jedoch die Demonstration die bei den Kollegen und anderweitig be-

stehenden Zweifel bezüglich der Hypnose nicht zu beseitigen vermochte und nachträglich derartige Zweifel in der Presse sogar mit grossem Nachdruck geltend gemacht wurden, habe ich die Gründe, welche mich bei der Demonstration zu meiner Auffassung bestimmten, einer wiederholten Prüfung unterzogen und gestatte mir, dieselben hier etwas ausführlicher darzulegen, als es in der Diskussion möglich war. Es wird daraus ersichtlich werden, dass mein Urteil in der Angelegenheit, obwohl sich dasselbe nicht auf die von verschiedenen Seiten gewünschten Prüfungsmethoden, sondern lediglich auf die momentan möglichen Beobachtungen stützen konnte, doch der Berechtigung nicht ermangelte."

„Ich gehe hier auf den Modus der Einschläferung durch Herrn Magnin nicht näher ein; dieselbe machte in ihrer Grandezza auf mich einen etwas komischen Eindruck, war aber, da hierbei die wechselseitige Fixierung gebraucht wurde, jedenfalls geeignet, eine Hypnose bei einer Hysterischen zu erzeugen. Das Phänomen, welches für mich das Hauptbeweismoment bildete, war die Katalepsie, welche bei Frau Magdeleine G. während der Demonstration auftrat. Ich konnte dieselbe genau untersuchen. Der Kopf war etwas zurückgebeugt, die Augen standen in Strabismus convergens, das Gesicht war völlig ausdruckslos, die Stellung der Glieder bot an sich nichts Auffälliges. An den Armen war dabei nichts von Flexibilitas cerea, sondern eine sehr bedeutende Kontraktur zu konstatieren. Der Widerstand, welcher sich bei Versuchen, die Flexionsstellung der nicht sehr muskulösen Arme zu verändern, kundgab, war so bedeutend und andauernd, dass, wenn es sich dabei um willkürliche Innervation (Simulation) gehandelt hätte, sich die Anstrengung auch im Gesichte der Frau hätte kundgeben müssen; hiervon war aber nichts wahrzunehmen. Dazu kam der Umstand, dass ich die Fingerstellung in einer Weise zu verändern vermochte, die schwer beizubehalten ist, und dass dann diese veränderte Fingerstellung einige Zeit sich erhielt. Hierbei war aber der Widerstand, der bei der Bewegung der Finger sich fühlbar machte,

nur gering. Eine Simulantin hätte wohl einen stärkeren Widerstand geleistet. Das Gesamtbild der Katalepsie machte demzufolge auf mich den Eindruck einer nicht simulierten, d. h. vom Willen des Objektes unabhängigen Erscheinung. Es fragte sich nun, was diese Art von Katalepsie zu bedeuten habe. Um ein einfaches hypnotisches Phänomen konnte es sich nicht handeln; die Katalepsie hatte sich nicht, wie dies in der Hypnose gewöhnlich der Fall ist, infolge irgend einer suggestiven Einwirkung entwickelt. Sie war durch einen negativen sensoriellen Eindruck, das Aufhören eines Musikstückes, hervorgerufen und die Starre an den oberen Extremitäten ging über das bei der hypnotischen Katalepsie gewöhnlich zu Beobachtende bedeutend hinaus. Es handelte sich also entschieden mehr um ein hysterisches, als ein hypnotisches Phänomen. Wie konnte aber dieses unter den obwaltenden Verhältnissen hervortreten? Bei einer Person, welche nur mit leichter Hysterie behaftet ist, wie Frau Magdeleine, erzeugt in ihrem normalen Zustand ein Eindruck wie das Aufhören eines Musikstückes sicher keine Katalepsie. Das Auftreten der Katalepsie konnte daher nur darin eine Erklärung finden, dass Frau Magdeleine G. bei den vorhergehenden Leistungen sich in einem aussergewöhnlichen psychischen Zustande befand, und als solcher konnte unter den obwaltenden Verhältnissen nur der hysterische oder der hypnotische Somnambulismus in Betracht kommen. Der hysterische Somnambulismus lässt sich ebenfalls künstlich, speziell durch Fixation, hervorrufen, wie namentlich von Guinon hervorgehoben wurde (s. Löwenfeld: Pathologie und Therapie der Neurasthenie und Hysterie, S. 521), aber nicht nach Belieben immer sofort wieder beseitigen, wie dies bei der Bewusstseinsveränderung der Frau M. der Fall war. Es erübrigt demnach nur die Annahme des hypnotischen Somnambulismus. Dieser Zustand zeichnet sich bei Hysterischen durch die Eigentümlichkeit aus, dass er häufig sich mit verschiedenartigen hysterischen Zügen kompliziert. Die Hypnose der Hysterischen nimmt daher öfters, wie ich in meinem Werke über den Hypnotismus in dem Kapitel

„Die pathologische Hypnose“ ausführlich dargelegt habe, einen pathologischen Charakter an. Die Katalepsie der Frau M. bietet bei Berücksichtigung dieser Umstände nichts Auffälliges; sie ist ein in den Verlauf der Hypnose eingeschaltetes hysterisches Phänomen und zugleich ein Beleg für das Vorhandensein einer hypnotischen Bewusstseinsveränderung. Für das Vorliegen einer solchen sprach aber auch das Verhalten der Schlaftänzerin nach der von Herrn Magnin vorgenommenen Dehypnotisierungsprozedur. Sie zeigte sich sehr erregt, klagte über Hitze und machte Anstalten, den Kragen ihrer Bluse, der sie genierte, ohne weiteres zu zerreissen. Dieses Gebaren stach ganz auffällig von dem ruhigen, weltgewandten Benehmen ab, das sie vor der Einschläferung und ganz kurze Zeit später, nachdem man die sie beengenden Teile ihrer Bluse geöffnet hatte, wieder zeigte. Ich hatte dabei entschieden den Eindruck, dass Frau Magdeleine durch die demagnetisierenden Striche des Herrn Magnin nicht vollständig erweckt worden war*) und sich in einem Uebergangszustande befand, wie es bei den Hypnotisierten nach dem Erwecken öfters beobachtet wird. Diese Auffassung wird auch noch durch den Umstand gestützt, dass Frau Magdeleine nach der Rückkehr in ihren Normalzustand auf Befragen über keinerlei Ermüdung oder Angegriffenheit klagte, während sie vorher durch ihr Benehmen entschieden den Eindruck gemacht hatte, dass die Darstellung ihre Nerven ziemlich mitgenommen haben müsse.“

„Aus dem Angeführten dürfte sich ergeben, dass meine Auffassung des Zustandes, in welchem sich Frau Magdeleine bei der Demonstration befand, durch das bei ihr Beobachtete genügend gestützt war und nicht als voreilig bezeichnet werden kann. Diese meine Auffassung hat indes durch Beobachtungen, die

*) Wie ich nachträglich erfuhr, war das Verhalten der Frau M. zum Teil durch den Umstand bedingt, dass sie bei der Demonstration in ihrem gewöhnlichen Strassenkostüm mit Korsett tanzte, wodurch sie bei ihren Bewegungen beengt wurde. Das Ungestüme ihres Verhaltens kann jedoch dadurch allein nicht erklärt werden.

ich nachträglich zu machen in der Lage war, eine sehr entschiedene Bestätigung gefunden. Auf Ersuchen des Herrn Kollegen Dr. Frhrn. v. Schrenck-Notzing wohnte ich der Vorstellung vom 16. März im Schauspielhause hinter den Kulissen bei. Nach dieser hatte ich Gelegenheit, bei Frau M. eine Anzahl von Versuchen anzustellen, deren Ergebnis zum Teil etwas über meine Erwartungen hinausging. Auf mein Verlangen wurde Frau Magdeleine durch Herrn Magnin vor meinen Augen — Herr Dr. v. Schrenck-Notzing war mitanwesend — genau derselben Einschläferungsprozedur, wie sie bei den Vorstellungen angewandt wird, unterzogen. Ich fand hierbei wiederum, wie schon bei der Demonstration im ärztlichen Verein, dass das Wirksame bei dem Magninschen Verfahren die wechselseitige intensive Fixation ist. Bei der Einschläferung schlossen sich die Augen zeitweilig und es schien mir, dass Herr Magnin deren Offenbleiben durch besondere passes (mesmerische Striche) sicherte. Nachdem Frau M. genügend beeinflusst erschien, unternahm ich Kataleptisierungsversuche und zwar zunächst an den Armen. Die Explorandin sass hierbei auf einem einfachen Rohrstuhle; der Kopf war, da er keine Stütze hatte, zurückgesunken, das Gesicht ausdruckslos, die Muskulatur der Glieder schlaff. Ich vermied bei meinen Versuchen jede verbale Einwirkung und beschränkte mich auf Striche, welche den Armen entlang unter Berührung derselben geführt wurden. Dieses Verfahren blieb nicht ohne Erfolg, doch trat derselbe nur sehr zögernd, entschieden langsamer, als ich es bei vielen Hypnotisierten gesehen hatte, auf. Speziell die Hände blieben längere Zeit trotz allen Streichens schlaff herabhängend. Nachdem jedoch der erhobene und ausgestreckte Arm dahin gebracht war, dass er die ihm erteilte Stellung beibehielt, zeigte sich sofort eine Starre, ähnlich wie bei der Demonstration im ärztlichen Vereine, nur noch viel erheblicher. Ich konnte selbst mit bedeutendem Kraftaufwande den gestreckten Vorderarm nicht im geringsten beugen und dabei zeigte sich die Muskulatur am ganzen Arme nicht besonders gespannt; die Starre verhielt sich

an beiden Armen gleich. Während sich nun dieselbe durch die zulässige Gewaltanwendung nicht überwinden liess, schwand dieselbe sofort, als ich Striche an der Beugeseite des Armes ausführte, wie dies auch bei der Katalepsie anderer Hypnotisierter der Fall ist. Die Starre des Gesichtsausdruckes veränderte sich bei den Versuchen, die Streckung an den Armen zu überwinden, in keiner Weise. Ich brachte hierauf auch die Finger wieder in schwer beizubehaltende Spreizstellungen, die unverändert sich erhielten. Nachdem ich hierauf die Arme noch in eine besonders bizarre, verdrehte Stellung gebracht hatte, die sich unverändert erhielt, schritt ich zur Kataleptisierung des einen Beines durch Striche; auch hier gelang es erst nach einiger Zeit, das Verharren des Beines in der gegebenen Streckstellung zu erzielen; hiermit trat ebenfalls sofort eine ausserordentlich starke Kontraktur ein. Die Muskeln des Beines fühlten sich bretthaft an und der Widerstand, der sich bei Beugeversuchen zeigte, war so enorm, dass er nach meinem Urteil auch durch einen Mann von sehr bedeutender Muskelkraft kaum hätte überwunden werden können. Die Frau bot nun mit dem starr gestreckten und erhobenen Beine, den bizarr verdrehten Armen, gespreizten Fingern, dem starren Gesichtsausdruck und dem zurückgesunkenen Kopfe, regungslos auf dem unbequemen Rohrstuhle verharrend, ein Bild, das wohl auch bei einem sehr Skeptischen den Gedanken an Simulation nicht hätte fortbestehen lassen. Da ich das Beobachtete für genügend erachtete, beendete ich den Versuch."

„Ich hatte, um mich über die Muskelkraft der Frau zu orientieren, mit derselben vor und nach der öffentlichen Aufführung einige Proben angestellt, auch den Dynamometer in Anwendung gezogen. Ich habe ferner, um mein Gewissen vollkommen zu beruhigen, bei einigen Damen von annähernd gleicher Muskelkraft, wie Frau Magdeleine, Streckversuche an den Armen angestellt und bin so zu der Ueberzeugung gelangt, dass Frau Magdeleine in ihrem normalen Zustande den Widerstand, der sich bei den Beugeversuchen nach der Einschläferung zeigte, willkürlich nicht zu leisten vermag. Sehen wir aber von dem Faktum

der Starre ganz ab, so ist die Art und Weise, wie sich die Katalepsie entwickelte und sich wieder zum Schwinden bringen liess, schon ein genügendes Argument gegen die Annahme einer Simulation. Eine Simulantin hätte sich bemüht, rasch eine kataleptische Stellung anzunehmen; bei Frau M. führte jedoch das Streichen nur sehr langsam zu einem Erfolge, ja, es schien mir anfangs, als ob es mir überhaupt nicht gelingen würde, eine richtige Katalepsie zu erzeugen. Auch das sofortige Nachlassen der Kontraktur bei Streichungen an der Beugeseite, nachdem die energischesten Beugeversuche sich als vergeblich erwiesen hatten, spricht gewiss gegen Simulation. Eine Simulantin wäre höchst wahrscheinlich geneigt gewesen, die Armstellung, die sie willkürlich eingenommen hatte, noch länger beizubehalten. Dass nun an Stelle des gewöhnlichen, der Flexibilitas cerea sich nähernden Verhaltens der Katalepsie eine starre Kontraktur bei der Explorandin eintrat, ist auf die bei derselben bestehende Hysterie zurückzuführen."

„Was beweisen nun die vorstehend mitgeteilten Beobachtungen? Sie zeigen, dass Frau Magdeleine durch die von Herrn Magnin vorgenommene Einschläferungsprozedur in einen Zustand versetzt wurde, in welchem bei derselben durch suggestive Einwirkungen sich charakteristiche Erscheinungen auf motorischem Gebiete produzieren liessen, die nicht simuliert sein konnten. Ich sage durch suggestive Einwirkungen, da das von mir angewandte Streichen, wie seit langem feststeht, nicht durch Reizung der Hautnerven, sondern auf suggestivem Wege (als indirekte Suggestion) Katalepsie hervorruft. Der in Frage stehende Zustand kann mit Rücksicht auf die Art seiner Hervorrufung wiederum zunächst nur als hysterischer oder hypnotischer Somnambulismus angesprochen werden. Gegen die Annahme eines hysterischen Somnambulismus sprach im konkreten Falle, abgesehen von der Tatsache der leichten Erweckbarkeit, das vollkommen passive Verhalten der Explorandin; es trat bei ihr spontan während der Beobachtungszeit keinerlei Aeusserung irgend einer psychischen Tätigkeit zutage. Ein derartiges

Verhalten lässt hysterischen Somnambulismus vollkommen ausschliessen. Es erübrigt somit wiederum nur die Annahme eines hypnotischen, durch Hysterie komplizierten, i. e. hystero-hypnotischen Zustandes, wie bei der Demonstration."

„Bei dem nicht zu vermeidenden Umfange, den die vorstehenden Ausführungen genommen haben, muss ich darauf verzichten, auf all die Einwände näher einzugehen, welche von ärztlicher und nichtärztlicher Seite gegen die Annahme geltend gemacht wurden, dass Frau Magdeleine bei ihren Produktionen sich im hypnotischen Zustande befinde. Ich glaube bei sorgfältiger Erwägung aller vorgebrachten Momente (Berücksichtigung der Raumverhältnisse und Wahrnehmung zufällig auftretender Toilettemängel seitens der Darstellerin während der Produktion, Vorbereitung durch Proben im Wachzustande, gelegentliches Voraneilen der Tanzbewegungen gegenüber der Musik etc.) sagen zu können, dass dieselben sich nicht als stichhaltige Argumente gegen das Bestehen einer Hypnose betrachten lassen. Auf der anderen Seite sprechen die angeführten Umstände auch dafür, dass Frau Magdeleine, wie ich schon gelegentlich der Demonstration im ärztlichen Verein betonte, bei ihren Vorführungen nicht lediglich als musikalischer Reflexautomat agiert."

„Zum Schlusse nur noch einige Bemerkungen in betreff der Nachweisbarkeit der Hypnose, i. e. der Simulationsfrage. Von ärztlicher Seite wurden hierüber die divergentesten Ansichten geäussert, die jedoch zum grössten Teil den tatsächlichen Verhältnissen nicht entsprechen. In der Tat ist die Nachweisbarkeit der Hypnose einerseits leichter, als man gemeinhin annimmt, andrerseits aber auch viel schwieriger. Für den auf hypnotischem Gebiete Erfahrenen und mit der Literatur Vertrauten kann die Entscheidung im Einzelfalle verhältnismässig leicht sein, während sie für den Unerfahrenen nicht nur schwierig, sondern ganz unmöglich ist, da sich ganz zuverlässige, auch für den Unerfahrenen verwertbare Kriterien für das Bestehen oder Nichtbestehen einer Hypnose nicht aufstellen lassen. Dies wird jedermann, der die

Kapitel über Simulation in den Arbeiten von Moll und Forel durchgeht, ersichtlich werden. Ich habe aus diesem Grunde auf ein Kapitel über Simulation in meinem Werke über Hypnotismus verzichtet. Dem Unerfahrenen kann hiermit nicht genügend gedient werden, der Erfahrene bedarf solch spezieller Belehrung nicht. Es ist hier genau wie auf psychiatrischem Gebiete; zu einer sicheren Entscheidung in betreff etwaiger Simulation ist eben nur der psychiatrisch genügend Gebildete befähigt."

Der Augenarzt Dr. Ancke fasst seine Beobachtungen an Magdeleine in folgenden Sätzen zusammen:

„Meine erste, ohne Zuhilfenahme von Instrumenten erfolgte, daher nur oberflächliche Untersuchung der Augen Magdeleines fand beim ersten Auftreten der Schlaftänzerin in dem hiesigen Privatkreise statt; im ganzen untersuchte ich sie zweimal; das erste Mal, während sie ruhend zwischen zwei Tänzen in einem Fauteuil sass bei der oben erwähnten Sitzung, das zweite Mal am 14. März bei einer Hypnose, die zum Zwecke der ophthalmologischen Untersuchung von Herrn Magnin in der Garderobe des Schauspielhauses nach Schluss der Vorstellung vorgenommen wurde, das zweite Mal mit Zuhilfenahme von Instrumenten; ausserdem untersuchte ich sie im normalen Wachzustande vor der Hypnose und in der Tanzpause. Diese zweite Untersuchung wurde auf Veranlassung des Kollegen Dr. v. Schrenck-Notzing vorgenommen."

„Der Befund der Augen im wachen Zustand ist einfach normal, speziell ist die Stellung der Augen, die Weite der Pupillen und deren Reaktion normal. Sofort nach Eintritt der Ruhe in der Hypnose das erste Mal (im Privathause) und sofort nach Beginn des nach 20 Sekunden erfolgenden Eintritts der Hypnose (das zweite Mal am 14. März) stellte sich jedesmal das rechte Auge in eine Schielstellung von 45 Grad nach innen, während das linke Auge in der Primärstellung stehen blieb. Dabei waren die beiden Pupillen fast ad maximum verengert. Der Lidschlag fehlte in beiden Fällen vollkommen (im zweiten Fall war die

Hypnose von einer Dauer von $11^1/_2$ Minuten — so lange fehlte der Lidschlag). Der Korneal- und Konjunktivalreflex war leicht herabgesetzt, der Wimperreflex eher erhöht."

„Dieser Schielgrad von 45 Grad blieb während der ganzen Dauer der Untersuchung ungefähr derselbe. Das Schielen tritt bei Magdeleine während des Tanzens mitunter ein, wenn sie eine Pose einnimmt, die eine Ruhe bedeutet, aber nur vorübergehend, während das Schielen in der passiven Ruhe der Hypnose konstant besteht. Die Pupillen waren beide Male starr, bei der ersten Untersuchung glaubte ich, dass es sich bei der Schielstellung um eine Ruhestellung handle, insofern als ein von mir angenommenes latentes Einwärtsschielen, das sonst im wachen Zustande im Interesse des Einfachsehens überwunden wird, in tiefer Hypnose manifest wäre, und dass die Pupillenstarre bedingt sei durch einen durch die Hypnose hervorgerufenen Lähmungszustand. Dr. v. Schrenck-Notzing war schon damals auf Grund anderer eigener Erfahrung der Ansicht, dass es sich um einen Krampfzustand bei der Schielstellung handle, und in der Tat stellte sich am 14. März bei eingehenderer Untersuchung mit Instrumenten heraus, dass gar keine latente Konvergenz besteht, die in die Erscheinung treten könnte während der Hypnose, dass also die Schielstellung eine spastische Kontraktur darstellt und dass die damit verbundene maximale Pupillenverengerung und Starre lediglich die zur Konvergenz gehörige koordinierte Verengerung der Pupille bedeutet."

„Ich bin der Ansicht, dass ein Mensch zwar, wenn er simulieren will, vorübergehend seine Augen in Konvergenzstellung bringen kann, glaube aber nicht, dass er das $11^1/_2$ Minuten lang aushält und dass er diese Zeit hindurch denselben Grad des Schielens festhält. Ausserdem spricht für die Echtheit des Befundes der Umstand, dass Magdeleine nur mit dem rechten Auge schielt und das linke in Primärstellung hält, nie diesbezüglich mit den Augen wechselt und auch während der ganzen Dauer der Hypnose auf jegliche Augenbewegung verzich-

tet, was für die Länge der Dauer ungemein schwer ist. Während der ganzen Dauer der Autohypnose blieben die Augen weit geöffnet und am Ende der $11^1/_2$ Minuten fielen ihr die Augen, wie bei einem schwer ermüdeten Menschen, langsam zu. Auf meine Aufforderung öffnete sie die Augen; auch war sie sonst meiner Zusprache zugänglich, denn als ich sie aufforderte, das Schielen einzustellen, machte sie grimassenartige Bewegungen mimischer Muskeln im Gesicht und an den Augen, ohne jedoch imstande zu sein, das Schielen zu überwinden."

Soweit Ancke. Nach dem Urteil dieses Sachverständigen ist die als Möglichkeit hingestellte Anwendung von Cocaïn oder Atropin am 14. März vor oder während der Hypnose absolut ausgeschlossen, da die ophthalmologische Untersuchung unbedingt die Symptome dieser Wirkung festgestellt hätte.

Die Resultate Anckes wurden durch eine am 18. März vorgenommene erneute Untersuchung der Augen durch den Privatdozenten der Psychiatrie Dr. Gudden bestätigt. Auch er sprach sich auf Grund eigener im wachen und im hypnotischen Zustande vorgenommener Versuche dahin aus, dass die Leistungen Magdeleines in einem vom Wachsein durchaus abweichenden Bewusstseinszustande vor sich gehen. Der Irrenanstaltsdirektor Dr. Rehm, welcher an dieser Beobachtung teilnahm, gewann ebenfalls die Ueberzeugung von dem Bestehen eines hypnotischen mit hysterischen Symptomen komplizierten Zustandes.

Es dürfte übrigens nicht belanglos sein, darauf hinzuweisen, dass diese Beobachtungen während der nach Schluss der Matinée auf der Bühne des Schauspielhauses vorgenommenen photographischen Versuche stattfanden, also bei Unterbrechung der pantomimischen Darstellungen und zum Teil während derselben.

Damit wird der Einwand, dass während des Tanzes eine Untersuchung nicht möglich sei, widerlegt.

Es konnten übrigens auch mehrere ärztliche Prüfungen

an der Somnambule, während sie in sitzender Stellung durch Ausdrucksbewegungen die Musik begleitete, vorgenommen werden.

Der Irrenanstaltsdirektor Dr. Focke, der während der Tanzpause in einer Privatsitzung Gelegenheit hatte, Magdeleinens Zustand zu prüfen, äusserte dieselbe Auffassung, wie der obgenannte Dr. Gudden.

Der nachstehende Bericht des Nervenarztes Dr. Seif, der sich ebenso wie Dr. Löwenfeld eingehend mit den Fragen des Hypnotismus beschäftigt hat, ist auf Grund fünfmaliger Beobachtung abgefasst und in den „Neuesten Nachrichten“ Nr. 133 (vom 12. März 1904) auf meine Veranlassung publiziert. Derselbe betitelt sich „Aerztliche Beobachtungen über Magdeleine G.“ und lautet wie folgt:

Nach viermaliger Beobachtung und einmaliger eingehender Untersuchung fasse ich die Ergebnisse über Magdeleine G.'s Zustand bei ihren pantomimischen Produktionen zusammen wie folgt:

„Magdeleine zeigt ruhiges und gewandtes Auftreten. Von dem Augenblicke an aber, wo sie durch Magnins Fixieren und Streichen, das, nebenbei gesagt, mit Magnetisieren absolut nichts zu tun hat, in ihren eigenartigen Zustand versetzt wird, geht eine vollständige Veränderung mit ihr vor sich. Die Gesichtszüge werden starr, die Augen zeigen Schielen nach innen (s. Dr. Anckes Befund). Irgendwelche, auch ganz ungewöhnliche, bizarre, vom Experimentator ihren Gliedern gegebene Stellungen zeigen jene fast unbewegliche, nur gleichmässig und sehr langsam sich ändernde Starre, die der hypnotischen Katalepsie eigentümlich ist und von dem, der sie simulieren wollte, nicht festgehalten werden kann. Dass sie die Augen offen behält, ist zwar nicht das Gewöhnliche, spricht aber nicht gegen Hypnose, da es in manchen Fällen bei sicher bestehender Hypnose vorkommt und meist so lange andauert, bis durch Befehl oder Suggestion oder von selbst der Lidschluss erfolgt. Plötzlich, mit dem Klange der Musik tritt in Magdeleines

ganzem Wesen eine neue und auffallende Veränderung ein. Die Gesichtszüge gewinnen Leben. Magdeleine erhebt sich und begleitet die Musik oder auch ihr zugerufene Affektsuggestionen mit Gebärden und mimischen Ausdrucksbewegungen, die Trauer, Lust, Entzücken, Wut, kurz alle Affekte in ziemlich gesetzmässiger Weise, je nach Tonhöhe, Stärke, Klangfarbe, Intervallen und Rhythmen. Bei jähem Unterbrechen der Musik neuerdings Katalepsie: die letzte Bewegung erstarrt und zeigt dieselben Erscheinungen wie oben. Aehnlich die Augen, die, wie auch schon während der Vorführungen, zumal bei den leichten Affekten, extreme Schielstellungen nach innen aufwiesen, ohne dass, wie ich dies gelegentlich durch 10 bis 15 Minuten beobachten konnte, die Augenlider auch nur einmal blinzelten, trotzdem eine starke Bogenlampe aus einigen Metern Entfernung ihr volles Licht ihr ins Gesicht warf. Magdeleine wird jetzt, wiederum durch Streichen, in ihren Normalzustand zurückversetzt. Neue Veränderung: Eben noch leidenschaftlichste Bewegungen, dann Starrsucht, jetzt während des Zurückversetzens unruhiges, erregtes, leicht verwirrtes und unorientiertes Benehmen, sie spricht spontan, heftig stösst sie ihre Klage über Hitze und Durst heraus, ist ungebärdig, sieht wie einer, der aus einem Traum erwacht, um sich und ist im nächsten Augenblick, wenn sie erwacht ist, ruhig und in ihrem ganzen Wesen geordnet wie beim Eintritt in den Saal.“

„Womit haben wir es nun bei Magdeleine zu tun? Gewiss ist nach der Veränderung des ganzen Ausdrucks und der Katalepsie, dass wir es zu Beginn des Zustandes mit einer Hypnose zu tun haben, der die Augenmuskelkontraktur etwas anormale Färbung gibt.“

„Nun aber kommt die Schwierigkeit. Nämlich, alle die Veränderungen Magdeleines von dem Augenblicke an, wo die Musik beginnt, bis zum Schlusse, was bedeuten diese denn, was geht hier vor? Ist Magdeleine wach uud mimt uns nur ihre eingelernten Kunststückchen vor? Das ist unmöglich; dagegen spricht der Eintritt der Katalepsie in dem Augenblicke, wo die

musikalischen Impulse aufhören, das Verhalten der Augen und die mit dem Wachzustande kontrastierenden Veränderungen der Gesamtzuständlichkeit, vor allem der oben geschilderte Uebergang in den Wachzustand. So benimmt sich kein Wacher, das ist aber auch nicht zu simulieren, wie schon bemerkt wurde. Oder hat Magdeleine während ihres Zustandes etwa geschlafen? Nein, so sieht wahrhaftig kein gewöhnlicher Schlaf aus. Und der gewöhnliche, einfache, hypnotische Zustand, wie er die Veränderungen einleitete, und den Passivität und Bewegungslosigkeit auszeichnen, ist es doch auch nicht mehr. Ja, aber was ist dies alles denn sonst?"

„Versuchen wir einmal, den Faden an der Stelle aufzugreifen, wo der Zustand beginnt, bei der Hypnose — diese ist, wie oben bewiesen, festgestellt —, und versuchen wir uns nun an diesem Faden weiter zurechtzufinden!"

„Da finden wir, vorwärtsgehend, aber schwer zu entwirren, den oben geschilderten Gesamtzustand, in dem Magdeleine, blitzschnell Ton und Wort gehorchend, alle Affekte in ihren Ausdrucksbewegungen an uns vorbeidefilieren lässt, zusammen mit jenem eigentümlichen Verhalten der Katalepsie und Augenmuskelstellung."

„Und verfolgen wir den Faden vom Beginn, von der Hypnose ab rückwärts, in den Wachzustand Magdeleines hinein, so sehen wir ihn in zahlreiche Fädchen sich auflösen, die da heissen: ausserordentlich grosse Vorliebe und Empfänglichkeit für Musik, Zugehörigkeit zu einer in Gebärden und Ausdrucksbewegungen eminent gewandten Rasse, eine hysterische Erkrankung und die dieser entsprechende leichte Affekterregbarkeit und Fähigkeit, rasch jeden Affekt mit einem beliebigen anderen zu wechseln, schliesslich noch die wohlbekannte Neigung der Hysterischen zum Theatralischen und Auffallenden."

„Und für jeden, der die ausserordentliche Suggestibilität und leichte Hypnotisierbarkeit und Neigung zu spontanem, hysterischem und hypnotischem Somnambulismus bei den

Hysterischen, wie Magdeleine sie repräsentiert, vielmals beobachtet hat (ich erinnere ausserdem an die bekannten Fälle Charcots, Janets, Jollys, Löwenfelds und anderer) wird das nun folgende Ergebnis nichts Sonderbares mehr enthalten:"

„Jene sämtlichen oben bezeichneten Fädchen werden durch die Hypnose zum festen Faden zusammengeschlungen und gefasst. Und der so nun durch die gesamte Zuständlichkeit Magdeleines im Wachen und die Hypnose vorbereitete und durch die musikalische Suggestion ausgelöste Somnambulismus — denn um einen solchen handelt es sich hier — stellt jene dem Laien so wunderlich erscheinende Mischung von Schlafwachen vor, die Magdeleines Leistungen fast wie im wachen Zustande vollbracht wirken lässt. Und doch, der unbefangene Vergleich der so veränderten und der wachen Magdeleine, Katalepsie und Muskelstarre, die enorme Suggestibilität durch Wort und Ton trennen den Zustand vom Wachen, stempeln ihn zum Somnambulismus, der selbst das ihm mehr oder minder eigene Symptom der Erinnerungslosigkeit an das Vorgefallene, obschon es hier unter den gegebenen Umständen schwerer nachzuprüfen ist, glaubhaft macht."

„Um die Charakterisierung des Zustandes zu vollenden, ist es wichtig, auf ein Moment noch hinzuweisen, das ihm inhäriert und das oben schon angedeutet wurde. Es ist dies ein pathologischer, ausgesprochen hysterischer Einschlag. Ja, dieser Einschlag scheint mir hier von solcher Wichtigkeit, dass nach meiner Meinung der ganze Zustand ohne ihn das, als was er erscheint, gar nicht wäre. Zu diesem Einschlage gehören die heftigen, oft wilden und ausserordentlich leidenschaftlichen und übertriebenen Affektäusserungen und Bewegungen, so der gelegentliche arc de cercle, Kreisbogen, wenn Magdeleine ihren Kopf so weit zurückbiegt, dass sie mit dem Hinterhaupte die Wirbelsäule berührt, oder das geradezu peinlich berührende Stöhnen und Schreien beim Chopinschen Trauermarsche, oder wenn sie beim ruhigen, langsamen Abwärtsspielen der einfachen Tonleiter sich mit den Fingernägeln in den Fussboden geradezu einzugraben sucht oder

bei dies nicht motivierender Musik plötzlich die Arme vorwärts, seitwärts, aufwärts stösst u. s. w."

„In diesen für den Praktiker und Experimentator wohlbekannten somnambulen Zustand hysterischer Färbung reihen sich nun zwanglos alle die eingangs geschilderten Beobachtungen ein. Und auch, dass Magdeleine ins Publikum spielt, allen Hindernissen auszuweichen weiss, sich nicht in die Falten ihres Gewandes verwirrt, die Haare sich ordnet etc., findet in jenem Zustand seinen Platz."

„Zur eingehenderen psychologischen Analyse dieser Vorgänge hat Professor Lipps in den „M. N. N." in treffender Weise bereits alles gesagt, was zu sagen ist."

„Resümieren wir also:"

„Magdeleine G. ist keine Schwindlerin oder Simulantin, sie vollbringt auch nichts Uebernatürliches oder Wunderbares, sie ist nur ein weiterer, zu den vielen schon bekannten hinzukommender und, wie ich gern gestehe, interessanter Fall von hypnotischem Somnambulismus auf hysterischer Grundlage, in welchem Zustande sie unter dem Einflusse der Suggestion durch das Wort oder die dieses vertretende Musik Affekte, Gemütsbewegungen in den diesen entsprechenden Gebärden und mimischen Ausdrucks- und Tanzbewegungen darstellt."

„Bei der grossen Bedeutung der hysterischen, also krankhaften Grundlage für das Zustandekommen der besprochenen Erscheinungen kann ich schliesslich nicht umhin, meine Bedenken zu äussern über die häufige Wiederholung der Vorführungen, die Magdeleines bereits bestehende Erregbarkeit mehr steigern als einschränken dürften. Und aus dem gleichen Grunde muss ich es auch für schädlich und höchst bedauernswert halten, wenn die Beachtung, die Magdeleines Zustände fanden, zu unnützen und gefährlichen Nachahmungen, wie sich dies jetzt schon zu zeigen scheint, Anlass gäben."

Trotz der Publikationen Anckes, Löwenfelds, Seifs und des Verfassers tauchten in der Tagespresse von ärztlicher Seite neue Zweifel an der Echtheit des hysterisch-hypnotischen Zustandes

bei Magdeleine G. auf, welche den Verfasser zu folgender Erklärung in den Neuesten Nachrichten (15. März 1904) veranlasste.

> „Sollten aber alle die mitgeteilten Prüfungen, welche ja schliesslich nur in den wesentlichen Punkten eine Bestätigung meiner eigenen Untersuchungen bedeuten, noch nicht als hinlänglicher wissenschaftlicher Beweis anerkannt werden, so erkläre ich im Auftrag von Madame Magdeleine, dass sie bereit ist, sich an einem noch zu bestimmenden Tage von einer ärztlichen Kommission (bestehend aus solchen Spezialärzten, die auf dem einschlägigen Gebiet Kenntnisse und Erfahrungen haben) neuerdings zur Feststellung ihres Somnambulismus während der Musikinterpretationen untersuchen zu lassen. Das Resultat der Untersuchung müsste öffentlich bekannt gegeben werden."

Veranlasst durch die öffentlich erklärte Bereitwilligkeit der Madame Magdeleine, ihren Zustand noch einmal durch eine Aerztekommission prüfen zu lassen, fanden sich am Sonntag, 20. März 1904, abends die Nervenärzte Dr. Wacker, Dr. Struppler, der Ohrenarzt Dr. Nadoleczny sowie die Aerzte Dr. Loeb und Dr. Schultze bei dem Schreiber dieser Zeilen ein. Herr v. Kaskel hatte den musikalischen Teil übernommen. Die Untersuchung betraf 1. das musikalische Verständnis Magdeleines im wachen Zustande; 2. allgemeine Suggestibilität, automatische Reaktion, Tonempfindungsvermögen und Tongrenzen im hypnotischen Zustand. Auch das Ergebnis dieser neuen und letzten Untersuchung liess den sämtlichen Aerzten nicht den geringsten Zweifel darüber, dass Madame Magdeleine sich bei Ausführung ihrer pantomimischen Tanzleistungen in einem somnambulen bezw. in einem durch hysterische Symptome beeinflussten hypnotischen Zustand befindet, dass also die Annahme von Simulation oder Schwindel vollkommen auszuschliessen ist. Somit haben sich sämtliche 14 Aerzte, die sie in München untersucht haben, in dem Sinne eines erheblich veränderten, Simulation und Betrug ausschliessenden

Bewusstseinzustandes bei den Tanzleistungen Magdeleines erklärt. Damit dürfte die Frage der Hypnose definitiv entschieden sein.

Das Protokoll über die vom Dr. Nadoleczny vorgenommene otologische Untersuchung lautet wie folgt:

20. März 1904, abends 9^{45}.

„Zur Bestimmung der oberen und unteren Tongrenze, sowie der Reaktion auf reine Töne wurden verwandt: belastete und unbelastete Stimmgabeln von Professor Edelmann-München, dessen Galtonpfeife (neueste Konstruktion), ferner eine A-Gabel von ca. 110 v. d. Eine Bestimmung der Hördauer für unbelastete Gabeln, der Reizschwelle etc. konnte aus äusseren Gründen nicht vorgenommen werden."

„Erste Untersuchung in Hypnose. (Reflexe unverändert wie vorher.) Es wurde festgestellt als untere Tongrenze beiderseits 16. v. d., als obere Tongrenze beiderseits ein Ton zwischen 45000—46000 Schwingungen aus dem Bereich der achtgestrichenen Oktave, wobei allerdings zu bemerken ist, dass Töne unter 16. v. d. nicht zur Verfügung standen."

„Im einzelnen verlief die Untersuchung folgendermassen: Bei Annäherung einer mässig angeschlagenen A-Gabel wendete sich Mme. G. rasch und mit heiterem Gesichtsausdruck nach der Richtung der Tonquelle. Lebhafte Reaktion ohne Kopfbewegung erfolgt beim Aufsetzen der Gabel auf den Scheitel."

„Es wurden dann abwechselnd rechts und links die Gabeln G_2 (24. v. d.) und C_2 (16. v. d.) dem Arm genähert. Beide Töne erregen prompte Reaktion mit dem Ausdruck des Schrecks."

„Die Galtonpfeife wird sodann in einer Entfernung von 1 m vom rechten Ohr mit dem Ton a^6 (13920 v. d.) angeblasen, Mme. G. wendet lächelnd den Kopf nach rechts. Hierauf geht man aufwärts in die siebente Oktave: Bei einer Pfeifenstellung von 3,0 (Pfeifenlänge) zu 0,8 (Maulweite) ist die Reaktion wie auf a^6; bei 2,0: 0,8 auf 1 m Distanz tritt

erst bei stärkerem wiederholtem Anblasen eine Reaktion auf, dieselbe fehlt aber nicht bei 1,0 : 0,8 und 0,5 : 0,8 auf 10 cm Distanz. Bei der letzten Prüfung entsteht ein zufälliges Geräusch, auf welches einer der Anwesenden die Reaktion bezieht. Mme. G. hört dessen Zwischenbemerkung und beginnt nun zu antworten; nicht das Geräusch allein, sondern auch der Ton wurde perzipiert „c'est comme une cigale", 0,1 : 0,8; 0,2 : 0,8 „pas de son" „comme un petit vent", bei 0,25 : 0,8 Tonempfindung bestimmt angegeben. Bei 0,1 bezw. 0,2 : 0,8 definiert sie, das Blasegeräusch als Terz, deren höherer Ton klarer ist, deren tieferer dem Geräusch des Windes gleicht und also nicht präzisiert werden kann. Puls 108 (Dr. Wacker)."

„Es werden nun wieder tiefere Töne erzeugt und nach deren Empfindung gefragt, ferner nach etwaigem Farbenhören, doch findet sich keine akustisch-optische Synästhesie. A (110 v. d.) c'est très bas, noir, très grave, D_2 (18 v. d.) c'est comme une forte vibration, c'est clair, blanc. F_1 keine Farbempfindung, a^4 „c'est désagréable", a^6 „le petit joujou". Keine Hyperästhesie. Schwabachs Versuch mit a 40" (= + 10) Puls 90 (Dr. Wacker)."

„Zweite kurze Untersuchung im wachen Zustand $^1/_2$ h später."

„Die untere Tongrenze bleibt wie oben angegeben, jedoch werden Töne wie C_2 und G_2 als sehr schwach bezeichnet. Die obere Tongrenze liegt links bei 0,2 Pfeifenlänge, also etwas höher wie oben angegeben (zwischen 46000 und 47000 v. d.), rechts wird angeblich erst bei 0,3 Pfeifenlänge der spitze Ton erkannt, was ungefähr 44000 v. d. entspräche. Diese geringen Abweichungen fallen aber in das Gebiet der Versuchsfehler. Das Blasegeräusch wird auch jetzt als zweifaches definiert."

„Schwabachs Versuch = 40" (also + 10"). Dabei gibt Mme. G. an, die Vibrationen noch länger zu fühlen als sie den Ton höre. (!) Bemerkenswert ist, dass sie beim Aufsetzen der

A-Gabel sofort fragt: „dire quand c'est fini?" (der Versuch war in hypnotischem Zustand zweimal gemacht worden). Die Knochenleitung ist demnach eher verlängert. Zeichen von Hyperaesthesia acustica fanden sich nicht. Die übrigen Stimmgabelversuche, wie sie zur Untersuchung Ohrenkranker dienen, wurden nicht angestellt, da sie in diesem Fall kein nennenswertes Resultat versprachen."

Nach der Vorstellung der Schlaftänzerin vor den Aerzten und Künstlern im Stuttgarter Wilhelmatheater am 24. März 1904 begaben sich Obermedizinalrat Dr. v. Burckhardt, Sanitätsrat Dr. Wildermuth und Hofrat Dr. G. Fischer auf Einladung des Verfassers ins Garderobezimmer. Hier wurde Magdeleine nochmals von Magnin hypnotisiert, damit die Aerzte sich durch eigene Versuche und Beobachtungen von dem hypnotischen Zustande überzeugen konnten. Das Resultat war wie in München: Katalepsie resp. Kontraktur der Gliedmassen, Schielen des rechten Auges nach innen, prompte Reaktion auf musikalische und verbale Suggestion. Das positive Ergebnis dieser Nachprüfung wurde von den genannten Aerzten im „Schwäbischen Merkur" (No. 140 und 142 1904) veröffentlicht.

Wie aus den vorstehenden Berichten hervorgeht, stimmen also alle 17 Aerzte, welche in München und Stuttgart Gelegenheit zu persönlichen Untersuchungen an der Schlaftänzerin hatten, dahin überein, dass ihre pantomimischen Darbietungen in einem hysterhypnotischen Zustande vor sich gehen. Die einen, wie Löwenfeld, Rehm, Verfasser dieses u. a., betrachten den Zustand im wesentlichen als hypnotischen Somnambulismus, in den sich einige hysterische Uebertreibungen und Symptome mischen; die anderen, wie Seif, Gudden u. a., legen dem hysterischen Einschlag sowohl im Somnambulismus, wie bei den künstlerischen Darbietungen eine wesentlich grössere Bedeutung bei. Es besteht also kein qualitativer Meinungsunterschied, sondern nur ein Unterschied in der quantitativen Abschätzung der Faktoren. Gegenüber diesem übereinstimmenden Gesamtresultat so vieler Sachverständiger kann

zweifelnden oder negierenden Urteilen solcher Aerzte, die weder Untersuchungen an der Tänzerin vornahmen noch über hinreichende Kenntnisse der einschlägigen Fragen verfügen, eine weitere ernsthafte Bedeutung nicht beigemessen werden.

V. Kapitel.

Der hypnotische Zustand.

James Braid, der wissenschaftliche Entdecker des Hypnotismus, macht darauf aufmerksam, dass die automatischen Bewegungen des Hypnotischen völlig ohne sein Wissen geschehen, indem der sinnliche Eindruck nur eine Tendenz, sich überhaupt zu bewegen, abgibt; daher sind Richtung und Art der Bewegung die natürlichsten unter den zur Zeit möglichen. Nach der Meinung dieses scharfen Beobachters haben Hypnotische, hierdurch von Nachtwandlern sich unterscheidend, die Neigung, völlig bewegungslos ihre anfängliche Stellung beizubehalten. Braid bediente sich in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts vorzugsweise der bis zu fünfzehn Minuten andauernden Fixation zur Erzeugung hypnotischer Zustände. Nur ein verhältnismässig geringer Prozentsatz von Personen liess sich durch diese nicht ganz unbedenkliche Methode hypnotisieren. Dafür aber waren die hypnotischen Zustände tief mit meist folgender Amnesie und die Erzeugung von Katalepsie und Kontraktur war eine ganz gewöhnliche ja notwendige Begleiterscheinung des Zustandes.

Auch der Däne Hansen, welcher in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Deutschland den ersten Anstoss zur wissenschaftlichen Untersuchung des Hypnotismus gab, stand mit seiner Methode und seinen Anschauungen noch fast ganz auf dem Boden der Braidschen Entdeckung. Ebenso betreffen die Forschungen Charcots und der

Pariser Schule nur tiefere, durch starke oder monotone Sinnesreize erzeugte Hypnosen bei Hysterischen.

Als dann in den 80er Jahren die Schule von Nancy (Bernheim, Liébeault) den Begriff der Suggestion und Hypnose so verallgemeinerten, dass nach dieser Auffassung jedermann ohne Ausnahme wenigstens für die leichtern Stadien der Hypnose empfänglich erscheint, vermieden es die Nervenärzte im Interesse der Gesundheit ihrer Patienten, zu Heilzwecken sich der Braidschen oder Charcotschen Einschläferungsmethode zu bedienen. Die moderne Neurologie und Psychologie erkannten die Lehren der Nancyschule an, schon wegen ihrer eminent therapeutischen Bedeutung und ihrer leichteren psychologischen Erklärbarkeit.

Wie das so oft in der Geschichte der Medizin vorkommt, man vergass zu rasch die alten Forscher, man schüttete das Kind mit dem Bade aus, ohne davon das, was gut und richtig ist, der Zukunft zu erhalten.

Die von Magnin bei der Schlaftänzerin angewendete Hypnotisierungsmethode ist diejenige von Braid.

Das Versuchsobjekt sitzt oder steht vor dem Hypnotiseur. Derselbe ergreift ihre Hände und lässt seine Augen von Magdeleine fixieren. Schon nach einigen Sekunden wird ihr Blick starr, der Lidschlag bleibt aus; Konjunktivalreflex abgeschwächt, mitunter aufgehoben. Der Ausdruck des Gesichtes wird maskenartig, die vom Hypnotiseur losgelassenen Arme fallen herunter und der Eintritt eines veränderten Bewusstseinszustandes ist ganz unverkennbar. Nach den Erfahrungen Magnins ist es besser, nicht sofort nach Eintritt der Hypnose mit körperlichen Untersuchungen (katalept. Stellungen etc.) zu beginnen, sondern zunächst durch eine wenig lebhafte Musik (z. B. ein Menuett oder dergl.) die Hypnose in den Zustand des aktiven Somnambulismus überzuführen. Bei den ersten Klängen der Musik belebt sich der ganze Körper und folgt den Tonweisen mit graziösen Bewegungen und plastisch schönen Attitüden.

Wenn schon die Einschläferungsmethode, bei welcher ausser der Fixation von Magnin mesmerische Striche angewendet werden,

an Braid erinnert, so finden wir noch mehr in der Hypnose selbst die Braidschen Merkmale wieder.

Genau wie dieser Forscher es beschreibt, zeigt Magdeleine, sobald der ihre Bewegungen der natürlichen Tendenz nach regulierende Toneindruck aufhört, regelmässig die Neigung, die begonnene Stellung der letzten Note beizubehalten. Es tritt Katalepsie ein. Magdeleine bewahrt dann in der letzten Ausduckspose die Regungslosigkeit einer Marmorfigur, bis die Glieder von selbst heruntersinken oder vom Hypnotiseur in eine andere Lage gebracht werden. Der Muskeltonus geht aber leicht in starre Katalepsie, in echte Kontraktur über. Das Glied schnellt federnd in die eingenommene Stellung zurück; die Muskelspannung widersteht der grössten Gewaltanwendung. Solche Kontrakturen dritten Grades (nach Bernheim) sind nicht simulierbar.

Man könnte durch eine aufzunehmende Muskelkurve den Beweis der Echtheit führen. Der höchste Grad der kataleptischen Starre ist die tetanische Katalepsie. Vollständige Gliederstarre. Durch einfache Suggestion lässt sich jede derartige Kontraktur sofort aufheben.

Wenn auch zuzugeben ist, dass der Arzt bei den weniger tiefen Hypnosen, wie man sie in der täglichen Praxis hervorruft, meist nur die schwächeren Formen der Katalepsie (schlaffe und wächserne Form) zu sehen bekommt, so ist doch deswegen leichtes Uebergehen der Katalepsie in die dritte Form, die Kontraktur, wie bei Magdeleine, nicht ohne weiteres als pathologisch oder hysterisch zu deuten, man müsste denn die Grenze zwischen physiologischen und pathologischen Vorgängen willkürlich verschieben. Um das leichte Uebergehen der Muskelspannung in Kontraktur zu verstehen, ist ausserdem eine gewisse suggestive Dressur in Rechnung zu ziehen, da jeder Sachverständige stets zuerst die Motilität untersucht und somit die Aufmerksamkeit des Sujets auf diesen Punkt hinleitet, was leicht zu autosuggestiver Uebertreibung des Phänomens veranlassen könnte.

Ich für meinen Teil kann weder in der Beibehaltung der Gliederstellung, wie es für derartige Hypnosen charakteristisch ist (indische Fakire), noch in dem leichten Eintritt von Kontraktur an sich hysterische Symptome oder Zutaten erblicken.

Das Wesen der Suggestivkatalepsie wie überhaupt aller suggestiven Erscheinungen in der Hypnose beruht darauf, dass die im Wachen wirksamen Hemmungen ihrer Aktivität, ihrer Wirksamkeit beraubt werden. Die durch die Ideenassoziation bedingten Hemmungen sind nach der Theorie von Oskar Vogt[1]) notwendig für das psychische Gleichgewicht. Die Bewegungsimpulse der Tänzerin werden durch die peripheren Tonreize suggestiv erregt und zu einer der Musikauffassung adäquaten Tätigkeit angeregt und zwar in einem Augenblicke, in welchem durch die vorhandene hypnotische Dissoziation, die ableitenden Assoziationsbahnen leitungsunfähig geworden sind. Wechsel der Tonreize, d. h. Fortsetzung der Musik verändert suggestiv auf dem Wege gesteigerter Bahnung die Tonempfindungen sowie die aus denselben resultierenden Bewegungsantriebe. Beim Aufhören der Tonreize bleiben mangels neuer Anregung einerseits und infolge der Leitungsunfähigkeit der ableitenden Assoziationsbahnen andererseits die betreffenden Glieder in der letzten Bewegungspose passiv stehen.

Diese passive Katalepsie ist an sich für den Sachverständigen ein äusserst charakteristisches Symptom für den Grad der bestehenden hypnotischen Dissoziation. Die Verbalsuggestion oder auch ein Streichen über die Glieder wirkt von neuem als bahnender Reiz und veranlasst beispielsweise das Herabfallen des erhobenen Armes.

Der Grad der Starre wechselt, wie schon bemerkt wurde, offenbar aber ist die Erregbarkeit des Muskelsinns durch die Aufhebung der Hemmungen gesteigert. Zu diesen hemmenden Wirkungen des hypnotischen Zustandes gehört zweifellos die aufgehobene, resp. abgeschwächte, sich im wachen Zustande aber

---

[1]) Vergl. Forel: Hypnotismus, 3. Aufl., Enke 1903.

sehr rasch einstellende Empfindung der Ermüdung. Einer meiner Bekannten versuchte bei Gelegenheit einer Abendunterhaltung mit Magdeleine im wachen Zustande einen Walzer zu tanzen. Sie ermüdete schon nach 1—2 Minuten, die Respiration wurde tiefer und lebhafter, Herztätigkeit steigerte sich, kurz, bei ihrer nachgewiesenen anämischen Konstitution ist eine rasche Ermüdung der ungeübten Muskeln das zu erwartende natürliche Resultat.

Ganz anders in der Hypnose! Ein scharf beobachtender, skeptisch angelegter Beobachter fragt mit vollem Recht: „Wie wäre es im wachen normalen Zustande möglich, dass fast bei keiner der 6 grossen Tanzpiècen (zusammen von etwa 30 bis 40 Minuten Dauer), die sich ohne Pause aneinanderreihen, aufgeregtes Atmen, stürmisches Wogen der Brust, irgend welche Bewegung, auch nur ein leichtes Neigen der ausgestreckten Arme erfolgt?“ Jeder mit den Ballettleistungen näher Vertraute weiss, dass diese Jüngerinnen Terpsichores schon nach einer Tanzleistung von 5—10 Minuten deutliche, nicht unterdrückbare Müdigkeitssymptome aufweisen.

Selbstredend erleidet der physiologische Vorgang der Ermüdung resp. Erschöpfung keine Unterbrechung, nur wird der psychische Reiz, die Empfindung der Ermüdung nicht assoziiert, was zur Steigerung der Leistung erheblich beiträgt. Aber auch diese Möglichkeit hat ihre Grenze; denn bei zu lange andauernder und zu intensiver Inanspruchnahme ihrer Muskeln tritt schliesslich ein Zittern der Glieder, eine Unsicherheit der Bewegung, ein momentanes Ignorieren der Musik ein, Zeichen, die eine rasche Beendigung der Tanzleistung als zweckmässig erscheinen lassen. Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben der Regie, ein für die motorische Leistungsfähigkeit und für das musikalische Verständnis der Tänzerin passendes Musikprogramm zusammenzustellen.

Denn je mehr ihr eingeengtes Bewusstsein durch die Tonfolgen in Anspruch genommen, d. h. von den hemmenden Müdigkeitsempfindungen abgeleitet wird, um so besser ist die Leistung.

Die Dosierug der Tonreize wird nach unserer Erfahrung am besten in der Art vorgenommen, dass Tonstücke mit

hochdramatischem, namentlich tragischem Charakter oder leidenschaftliche Tanzpiècen am besten an den Schluss der Abteilung zu legen sind. Jedes Tonstück oder jede Deklamation soll in der Regel nicht die Dauer von 5 Minuten überschreiten, die ganze Abteilung nicht länger als 30—40 Minuten andauern, je nach ihrer Disposition und nach Inanspruchnahme ihrer Kräfte.

Ausserdem soll möglichste Abwechslung in den rhythmisch melodiösen Tonstücken in der Weise erfolgen, dass einer Programmnummer mit lebhafterer motorischer Aktion eine ruhigere folgt und dass niemals mit einem traurigen Affekt abgeschlossen wird, weil die erzeugte Stimmung im wachen Zustande nachwirkt.

Eine Abendvorstellung umfasst zweckmässig nicht mehr als zwei Akte von je 30 Minuten; eine Vorstellung ohne Pause dürfte die Zeit von 40—45 Minuten nicht überschreiten. Endlich ist eine Steigerung in dem Charakter und in der Stimmungskraft der für das Programm zu wählenden Musikstücke zu berücksichtigen, sowie Wechsel der Instrumente; die Orchesterstücke oder Orgelvorträge sind am besten an den Schluss der Abteilung zu legen. Sie nehmen das Bewusstsein der Somnambule am stärksten gefangen und wirken, auch wenn wirklich schon leichtere Symptome von Müdigkeit sich zeigen, neu belebend und hinreissend.

Um die Art und Weise, wie die Tonreize in Bewegung umgesetzt werden, d. h. um die künstlerischen Leistungen Magdeleines richtig zu verstehen und zu würdigen, dazu ist, abgesehen von ihrem angeborenen Musik- und Formentalent, von ihrer hysterischen Disposition, auch genaue Berücksichtigung der Erscheinungen notwendig, die für den Somnambulismus charakteristisch sind und bei allen Hypnotisierten mehr oder minder gleichmässig vorkommen.

Man beobachtet im Somnambulismus (tiefsten Grad der Hypnose)

1. eine Neigung der Vorstellungen zu Halluzinieren, d. h. Vorstellungen erhalten die Bedeutung wirklicher Wahrnehmungen für den Hypnotisierten.

2. Die Gefühlsbetonung der Vorstellungen ist im Vergleich mit dem Wachsein erheblich verstärkt. Daher erleben wir, wie im Traum des normalen Schlafes, eine viel unmittelbarere, stärkere Rückwirkung auf die nervösen Funktionen (auf die vasomotorischen und sekretorischen Vorgänge, z. B. Schweissausbruch, Beschleunigung der Herztätigkeit Thränenabsonderung bei traurigen Vorstellungen, Weinen im Traum etc.).

3. Die im Wachen instinktiv gewordene Logik des Denkens fehlt. Infolgedessen mangelhafte Assoziation. Dissoziation der organischen logischen Assoziationen (vergl. Forel, Hypnotismus, III. Aufl. S. 57).

Hierdurch erklärt sich vor allem die Steigerung ihrer Affekterregbarkeit. Die Somnambule bringt Freude, Trauer, Schmerz je nach der durch die musikalische und verbale Suggestion unmittelbar d. h. ungehemmt durch die im wachen Zustand wirksamen Gegenvorstellungen, (z. B. der Selbstbeurteilung, der Scheu, des Unmotivierten etc.) zum Ausdruck und folgt unmittelbar ihren Bewegungsantrieben, welche mit den auf dem Wege der Gehörsreize geweckten Empfindungen und Vorstellungen verknüpft sind. Der Ausgleich zwischen den intellektuellen und emotionellen Impulsen lässt die Bewegung selbstverständlich, natürlich und frei erscheinen, ebenso wie die Ausdrucksbewegung bei einer Störung dieser Parallele affektiert, posenhaft und im geordneten Ablauf gestört erscheinen muss.

Aber trotzdem zeigt ihr somnambuler Zustand durchaus nicht die diffuse Dissoziation der normalen Träume. Denn offenbar sind ihre Handlungen auf der Bühne durch die ganze Art der schauspielerischen Aufgabe suggestiv geregelt.

Man gewinnt den Eindruck, dass sie in gewissen Momenten die zur Darstellung der dramatischen Situation gehörigen nicht vorhandenen Gegenstände und Personen, auf welche sich ihr Bewegungsspiel bezieht, also z. B. den fingierten Partner (in der Darstellung des Erlkönigs, bei Interpretation von Tänzen etc.) halluzinatorisch oder in Form von Illusionen vor sich sieht oder

bei weniger lebhafter psychischer Teilnahme dieselben durch malende Bewegungen fingiert.

Wie Lipps in seinem Aufsatze über die Traumtänzerin mit Recht bemerkt, kennt Magdeleine die ihr gestellte Aufgabe im wachen Zustande; sie soll musikalische und deklamatorische Einwirkungen mimisch interpretieren. Sie weiss, dass vor ihr das Publikum, dass zu ihrer Rechten die Solisten, zu ihrer Linken das Orchester sich befinden.

Dieser Vorsatz verknüpft sich ebenso mit dem Schlafe, wie etwa der Vorsatz einer Person, die sich vor dem Einschlafen vornimmt, zu einer bestimmten Stunde am folgenden Morgen zu erwachen.

Der veränderte hypnotische, nicht mit der einfachen ohne wesentliche Störung der Assoziation vor sich gehenden psychischen Konzentration einer wachen Person vergleichbare Bewusstseinszustand räumt nun die Hindernisse und Gegenantriebe für ihre Aufgabe aus dem Wege und schärft dadurch ihre Leistungsfähigkeit. Wenn man von Schlaf sprechen will, so bezieht sich die Einschläferung jedenfalls nur auf die ihrer Aufgabe hemmend im Wege stehenden Vorstellungen, Empfindungen, Antriebe. So spielen die sonst leicht eintretende Scheu vor dem Publikum, das Bewusstsein von Hunderten beobachtet zu werden, der Zweifel an sich selbst, keine Rolle, ebensowenig die sich notwendigerweise einem Schauspieler in seiner dramatischen Darstellung aufdrängende Frage, ob diese oder jene Ausdrucksbewegung richtig und genau den Inhalt der Aufgabe charakterisiert; dadurch könnte z. B. in der Darstellung selbst noch die Tendenz entstehen, an den bereits im Ablauf befindlichen Bewegungen zu korrigieren, zu ändern. Die Korrektur der Bewegungsantriebe durch kritische Vorstellungen fällt weg; dieselbe würde auch dem wenig geübten Zuschauer sofort auffallen und als unfreie Bewegung erscheinen.

Zu den ausgeschalteten Faktoren gehört auch, wie erwähnt, die Müdigkeitsempfindung. Dafür besteht andrerseits eine höhere Konzentration auf die Aufgabe, eine grössere

Hingabe an dieselbe, weil offensichtlich der Kraftaufwand zur Ueberwindung von Störungen und Hemmungen fehlt.

Treffend drückt sich hierüber Lipps aus, wie folgt:

> „So sieht Frau M., was sie sehen, und hört, was sie hören soll, nicht nur überhaupt, sondern intensiver, sie ist „hellsehender“ und hellhörender, erlebt auch, so müssen wir annehmen, ihre Tanz- und mimischen Bewegungen bewusster, voller und reiner; sie fühlt stärker, sicherer, unmittelbarer die Wirkung des Gesehenen und Gehörten, reagiert darauf freier und natürlicher, mit einem Charakter unmittelbarer Selbstverständlichkeit und entsprechender Ueberzeugungskraft.“

Frau M. unterscheidet sich also vom diffusen Träumer dadurch, dass sie ganz das suggerierte Werkzeug einer bestimmten Aufgabe geworden ist und in allen ihren Handlungen durch dieselbe bestimmt wird, während der Träumer zum Spielball der sich zufällig ihm aufdrängenden Vorstellungen wird. Die Handlungen selbst aber der Somnambule unterscheiden sich psychologisch in nichts von dem Charakter der Traumhandlungen, wohl aber, wie gezeigt, von denen bei wacher Konzentration.

Die Steigerung ihrer Leistungsfähigkeit ist im Vergleich mit derselben im wachen Zustande eine erhebliche.

Abgesehen von der für ihre körperliche Konstitution unverhältnismässig erhöhten physischen Arbeit, erscheint auch ihre Art, Musik aufzunehmen und rhythmisch in Bewegung umzusetzen, verfeinert. Zwar sind, wie die otologische Untersuchung gezeigt hat, die Tongrenzen im hypnotischen Zustande nicht verändert; auch das rein musikalische Verständnis, soweit es sich um das Auffassen und Eindringen in die speziellen Intentionen des Komponisten handelt, dürfte kaum gegenüber dem Wachsein geändert sein. Dagegen wird sie von dem Ausdruck der Musik mächtiger berührt und reagiert auf die feinsten dynamischen Abstufungen in der Tonfolge richtig mit entsprechenden motorischen Zeichen.

Ausserdem stehen ihr die für die Leistung nötigen psychischen und physischen Mittel freier, unmittel-

barer zur Verfügung. So ist man frappiert über die blitzschnelle und passende Einstellung der Bewegungen auf einen Ton, auf ein Wort; Schauspieler versichern, dass ähnliches einem dramatischen Künstler unter normalen Verhältnissen ganz unmöglich sei. Dasselbe erklärt sich auch nur aus der hypnotischen Beseitigung der im wachen Zustande mitwirkenden Hindernisse.

Offenbar ist auch das musikalische Gedächtnis gesteigert, ebenso wie das sprachliche Erinnerungsvermögen. Wenn ein Musikstück wiederholt wird, eilen oftmals die Bewegungen voran, dasselbe kommt beim Improvisieren vor; in letzterem Falle hat sie die den Komponisten beherrschende Stimmung bereits erraten, bevor derselbe sie in Tönen wiedergeben konnte. Eine einmal von einem Schauspieler in diesem Zustande gehörte Rolle soll sie nach dem Bericht des Herrn Magnin auswendig gewusst haben; sie kennt zahlreiche Operntexte und begleitet flüsternd die Musik mit den richtigen Worten.

Während ihr die einmal in der Kinderzeit erlernte deutsche Sprache mancherlei Schwierigkeiten macht, so dass sie nur gebrochen Deutsch sprechen kann, verstand sie bis jetzt im hypnotischen Zustande jedes deutsche Wort, auch wenn ihr der Text (wie z. B. bei einem Gedicht von Eckstein) vorher absolut unbekannt und absichtlich nicht mitgeteilt war.

Die Fähigkeit ideomotorischer Umsetzung erscheint in der Hypnose gesteigert, wenn auch keine direkte Hyperästhesie des Gehörs vorliegt.

Das Bewusstsein ist eingeengt auf die somnambule Leistung. Das dazu benötigte Orientierungs- und Lokalisationsvermögen ist nicht nur vorhanden, sondern ebenfalls verfeinert. Denn sie stösst beim Tanzen nirgends an, auch wenn man, wie Verfasser dieses, sie versuchsweise in einem mit Möbeln dicht besetzten Zimmer tanzen lässt. Sie hatte das Bewusstsein des ihr für den Tanz zur Verfügung stehenden Raumes. Sie wusste durch eminent geschickte Bewegungen in dem Saale eines Privathauses es zu vermeiden, dass ein ihr bei den Bewegungen hinderlicher auf dem Klavier

stehender Leuchter umgeworfen wurde, obwohl mehrfach ihre Arme in seine Nähe kamen.

Wenn sich ihre Haare auflösen, empfindet sie dieses als eine Störung ihrer suggerierten Aufgabe und ordnet dieselben, ebenso wie sie entsprechend den Tanzfiguren das Peplum geschickt verwendet, bald sich als Escamillo im Carmen eng in dasselbe hüllend und dasselbe togaartig über die Schulter werfend, bald den Mantel in der Luft flattern lassend, wie die Serpentin-Tänzerin! Die Erwartung, am Schluss der Vorstellung ein Orchesterstück zu hören, erzeugte in einem Fall während der Hypnose den lebhaften Ausdruck der Enttäuschung, als das Orchester ausblieb. Sie *kennt die Begrenzung der Bühne* genau; obwohl oft nahe der Rampe stehend, kam sie niemals in Gefahr, herunter zu fallen. Ebenso tanzt sie stets *mit der Front nach dem Publikum*, oft aber sich nahe der Musik haltend. Sobald das Gewand ihr Gesicht bedeckt, zieht sie es weg. Während einer Influenza-Bronchitis *blieb regelmässig während der Hypnose das Husten völlig aus*, kehrte aber sofort nach dem Erwachen wieder, was auch nur aus einer Unterbrechung der assoziativen Leistungen in der Hypnose zu erklären ist.

Die plastischen Posen besonders bei Wendungen und Biegungen des Oberkörpers nach rückwärts und zur Seite machen mitunter, namentlich wenn sie z. B. hart an der Bühnenrampe stehend den Kopf nach hinten herunter dreht, so dass er die Wirbelsäule berührt, einen so gewagten Eindruck, dass man sich verwundert über die mögliche Erhaltung ihres Gleichgewichts. *Die Empfindung des Gleichsgewichts* ist offenbar erhöht, weil sie in der Hypnose nicht durch Vorstellungen der möglichen Gefahr gestört werden kann.

Für eine *Steigerung der sekretorischen Funktion* spricht das Vergiessen von Thränen, als in der ersten Vorstellung in München Chopins Trauermarsch gespielt wurde; *die Herztätigkeit* ist ebenfalls regelmässig *beschleunigt*; während der Puls normal bei ihr 84 Schläge zählt, misst derselbe in den Tanzpausen und unmittelbar nach den Vorstellungen 95 bis 125.

Schweissausbruch begleitet konstant die motorischen Leistungen und erklärt sich durch die für eine anämische Konstitution ausserordentliche Muskelarbeit.

Das Erwecken erfolgt dadurch, dass Herr Magnin die Hypnotisierte sich niedersetzen lässt und mit zentrifugalen mesmerischen Strichen, Anblasen, Bewegen der Augenlider die Suggestion des Erweckens verbindet. Dasselbe folgt ebenso rasch wie das Einschlafen.

Nach dem Erwachen besteht in der Regel Amnesie. Indessen erinnerte sich Magdeleine einige Male an den Moment der Einschläferung und behauptete, wenn sie sich zum Zwecke der Einschläferung auf die Bank setzte, schon eingeschlafen zu sein, als Magnin mit Hypnotisierungsprozeduren begann.

Sie ist imstande, sich selbst in Autohypnose zu versetzen; darauf lässt auch der mehrfach von mir beobachtete Eintritt hypnoider Zustände schliessen.

Unmittelbar nach den Demonstrationen fehlt in der Regel die Erinnerung an den Inhalt des Somnambulismus; aber späteres Hören der einmal im Schlafe gemimten Musikstücke, Besprechungen ihrer Leistungen mit Zuschauern, welche auf dieses oder jenes Moment ihre Aufmerksamkeit hinleiten, ruft auch partielle Erinnerungen wach. Manchmal tauchen vollständige Szenen aus den Vorstellungen bei ihr im Traume wieder auf. Man kann bei sehr ausdrucksvollem Spiel (z. B. einer Violine) nicht unschwer ein Hypnoid bei ihr erzeugen, und wenn das Tonstück in der Hypnose dargestellt wurde, möglicherweise erneuten spontanen Eintritt des Somnambulismus. Indessen konnte ich selbst niemals einen derartigen Zwischenfall beobachten.

Eine solche Reaktion ist leicht verständlich; denn das Herausziehen eines Gliedes aus der in sich geschlossenen und zusammenhängenden somnambulen Erinnerungskette lässt die anderen Glieder der Vorstellungsreihe und mit ihnen den sie begleitenden Bewusstseinszustand nachfolgen. Mitunter drängen sich ihr auch im wachen Zustande Melodieen (aus den hypnotischen Vorführungen) auf, ohne dass sie die Ursache dieser Kenntnis anzugeben weiss.

Die Erschöpfung nach den Vorstellungen, deren sie in der Woche 2—3 unter normalen Verhältnissen zu geben imstande ist, zeigt sich zunächst fast regelmässig in wechselnden Erscheinungen der Muskelermüdung, in Form von Müdigkeitsempfindungen, von mehr oder minder bestimmt lokalisierten Schmerzen, in einer Unlust zu Bewegungen. Dieselben verlieren sich bei darauffolgendem gutem Nachtschlaf und dauern selten nach bis zum nächsten Tage. Heftige Bewegungen, z. B. Zusammenbrechen auf der Bühne, Hinfallen, auf die Kniee Niedersinken, erzeugten einige Male leichte Kontusionen und Hautverletzungen unbedeutender Art.

Im ganzen sind aber die Personen ihrer Umgebung verwundert, dass sie in den meisten Fällen nach den Sitzungen imstande war, Soiréen zu besuchen, und sich lebhaft an den Unterhaltungen zu beteiligen.

Einige Male jedoch bestanden Unlust zum Sprechen, Mangel an Appetit, der erst nach einigen Stunden zu weichen pflegt, und Schlafstörungen. Einmal bemerkte ich Neigung zu hypnoidem Brüten, dem man durch Inanspruchnahme ihrer Aufmerksamkeit erfolgreich entgegenwirken kann. Das gesamte psychische Verhalten zeigte keine Abweichung von ihrem sonstigen seelischen Status.

Am folgenden Tage sind, namentlich wenn der Nachtschlaf gut ausfällt, diese leichten Müdigkeitssymptome in der Regel verschwunden.

Eine Steigerung ihrer hysterischen Symptome habe ich weder in der Zeit vom Frühjahr 1903 — bis Febr. 1904, noch während des für sie anstrengenden 5wöchentlichen Aufenthaltes in München bemerkt.

Dass aber im allgemeinen derartige Demonstrationen, namentlich bei häufigerer Wiederholung und anstrengendem Programm, auf das Nervensystem der Tänzerin nachteilig wirken müssen, kann nicht in Abrede gestellt werden. Um aber den möglichen Schaden auf ein Minimum zu reduzieren, dazu erscheint eine sachverständige Aufsicht und

Leitung der Vorführungen, ein sparsames, rücksichtsvolles Umgehen mit ihren Kräften (vorsichtige Auswahl kurzer Tonstücke) und zeitweilige mehrwöchentliche Erholung neben sonstiger Hygiene des Nervensystems wünschenswert.

Im Anschluss an die mit den vorstehenden Ausführungen in allen wesentlichen Punkten übereinstimmende Anschauung von Prof. Lipps gebe ich der Vollständigkeit wegen nachfolgend einen kurzen Auszug aus dem Aufsatze desselben „Zur Verständigung über die Schlaftänzerin" wieder.

Prof. Lipps erkennt sowohl die Hypnose bei Frau M. wie ihre ausserordentliche Leistung an und führt seine Ansicht folgendermassen aus:[1])

„Eine Leistung, die in der Hypnose und vermöge derselben vollbracht wird, hat in der Hypnose jederzeit nur ihren negativen Grund. Die Hypnose schafft nicht Kräfte, sondern sie befreit solche. Was in ihr vollbracht wird, entstammt den Kräften, Antrieben, Tendenzen, die auch ohne die Hypnose da sind oder da waren. Solche natürlichen Kräfte aber sind im normalen Zustande jederzeit in ihrer Wirkung mehr oder minder gehemmt, eingeschränkt, getrübt, abgelenkt durch gegenwirkende Faktoren. Sie üben darum nicht ihre ganze natürliche Wirkung. Diese kann ihnen die Hypnose verleihen oder zurückgeben, indem sie jene gegenwirkenden Faktoren lähmt, ausser Funktion setzt, einschläfert."

„Suggeriert etwa ein Hypnotisator dem von ihm hypnotisierten Individuum Handlungen, Urteile, ruft in ihm Trugempfindungen (Halluzinationen) wach, so hat das Gelingen der Suggestion seinen positiven Grund in der in jedem Individuum, auch in mir, jederzeit vorhandenen Tendenz, fremde Wünsche oder Befehle blind oder automatisch zu erfüllen, fremden Behauptungen blind zu glauben, das zu empfinden, von dem ein anderer sagt, dass ich es empfinde oder empfinden werde. Aber in mir wirken der Tendenz des automatischen Gehorsams ent-

[1]) Neueste Nachrichten vom März 1904.

gegen die Gegenmotive, die Tendenz, das Gehörte blind zu glauben, die Gegenerfahrungen und das Gegenwissen, kurz die Gegengründe, und es wirkt ebenso der Tendenz der Vorstellungen, zu Trugempfindungen oder Halluzinationen zu werden, mein tatsächliches Empfinden oder Wahrnehmen entgegen. Diese Gegenwirkungen aber sind in dem Hypnotisierten mehr oder minder eingeschläfert. Genau soweit dies der Fall ist, müssen jene Tendenzen oder jene instinktiven Triebe sich verwirklichen."

„Etwas ähnliches nun geschieht auch bei der Frau M. Sie wird hypnotisiert, oder hypnotisiert vielleicht auch sich selbst, kurz, sie verfällt in den hypnotischen oder somnambulen Zustand. Aber sie weiss, indem sie hypnotisiert wird, von wem, und vor allem, *wozu* sie hypnotisiert wird, nämlich um auf die von dem Klavier oder Orchester herkommende Musik bezw. auf die Worte des Herrn Magnin zu hören, dem Eindruck des Gehörten völlig hingegeben zu sein, und seine Gefühlswirkung tanzend und mimisch zu interpretieren, auf einer Bühne, unter den durch dieselbe gegebenen besonderen Bedingungen, vor einem Publikum. Dies Wissen von ihrer *Aufgabe* nimmt sie in den hypnotisierten Zustand hinein; diese Aufgabe, und was irgend dazu gehört, bezeichnet den wachen oder erregbaren Bezirk in ihrer Seele."

„Und dieser Bezirk erfreut sich eines *gesteigerten* Wachseins, weil alle psychische Kraft darauf konzentriert ist und die Ablenkung fehlt oder herabgesetzt ist, die im normalen Zustand niemals fehlt. Und alles, was diesem Bezirk angehört, funktioniert kräftiger, freier, elementarer, natürlicher, weil die Faktoren, die im Normalzustande hemmend eingreifen, eingeschläfert sind, und nicht oder minder funktionieren. Solche hemmenden Faktoren sind etwa Vorstellungen oder Gedanken, die Zaudern, Bedenken, Scheu, Verlegenheit, Mangel an Selbstvertrauen erzeugen können, störende Empfindungen, z. B. die Ermüdungsempfindung, auch wohl allerlei sonstige Empfindungen, die, im einzelnen unmerklich, zu einer Gesamtempfindung der „Erden-

schwere", eines an allem unserem Tun haftenden „Gewichtes" sich summieren können, vor allem auch allerlei unwillkürliche Bewegungsantriebe, welche speziell die von uns gewollten Bewegungen unfrei machen können."

„Dass nun bei Frau M. die „gewollte" Hypnose gelingt, und so leicht und vollkommen gelingt, und dass Frau M. so leicht und vollkommen hypnotisierbar ist gerade für den bestimmten Zweck, d. h. dass gerade die tanzende und mimische Reaktion auf den Gefühlsgehalt der Musik und Poesie, und nicht irgend etwas sonst, dasjenige ist, was bei ihr in dieser Hypnose so leicht und vollkommen als wacher und konzentriert wacher Bezirk ihrer Seele sich heraussondert und herausgesondert bleibt, und demgemäss so rein ins Dasein tritt, dies setzt immerhin noch zweierlei voraus: eine bestimmte allgemeine psychische Zuständlichkeit und eine spezielle Beanlagung."

„Um zuerst das letztere zu betonen: Frau M. ist auch ausserhalb jener Hypnose vor allem für Musik und ihre Gefühlswirkungen in besonderem Grade eindrucksfähig. Musik wirkt auf sie auch sonst eigentümlich absorbierend, faszinierend, „entrückend". Und dazu kommt nun jene „allgemeine psychische Zuständlichkeit". Sie besteht in dem, was überhaupt die Grundbedingung der Hypnose und der besonderen Leistungen in der Hypnose ausmacht. Bezeichnet man diese Zuständlichkeit als eine hysterische, so sind gewisse landläufige Vorstellungen vom Wesen der Hysterie fernzuhalten. Ich wende lieber den psychologischen Begriff einer „psychischen Dissoziabilität" an, einer relativen Lockerung des psychischen Gesamtgewebes. Diese Dissoziabilität oder Lockerung besagt nichts als eben dies, dass in einem Individuum leichter als in anderen jene Scheidung eines wachen und eines schlafenden Bezirks der Seele eintritt, dass in ihm leichter als in anderen wache Vorstellungen oder Komplexe von solchen, vor allem besonders eindrucksfähige, sich loslösen, „dissoziieren", das, was im völlig wachen Leben an ihnen hängt, ungeweckt lassen, ja dasselbe eben vermöge jener Loslösung lähmen oder zum Schlaf verurteilen."

VI. Kapitel.

Das hysterische Moment.

Die Untersuchung des Nervensystems der Magdeleine G. ergab: Leichte anfallsfreie Hysterie und wurde begründet einmal durch eine ziemlich schwere erbliche Belastung, durch den hysterischen Trismus im 7. Lebensjahr, durch Hemianalgesie, durch die temporale Gesichtsfeldeinschränkung für Weiss und Blau auf beiden Augen und ferner durch den ganzen psychischen Status. Bevor wir den Einfluss ihres hysterischen Temperamentes auf den hypnotischen Zustand und ihre künstlerische Leistung untersuchen, müssen wir wiederum ihre halb slavische beziehungsweise halb kaukasische Abkunft in Rechnung ziehen. Es ist daher nicht gerechtfertigt, den psychischen Durchschnittsmassstab des gemässigten Mitteleuropäers zur Beurteilung der Halborientalin und Halbsüdromanin Magdeleine G. anzulegen; ihre Naturanlage erinnert nicht nur in künstlerischer Hinsicht an die dramatische und choreographische Begabung der kaukasischen Volksimprovisatoren, sondern die leichte Affekterregbarkeit, ihre reflexartige Reaktion auf den augenblicklichen äussern Eindruck sind ebenso wohl erklärlich durch die den Naturvölkern eigenen mehr primitiveren und an das kindliche Geistesleben erinnernden seelischen Fähigkeiten als durch Hysterie.

Das Kind und den Naturmenschen könnte man deswegen gewiss nicht als „hysterisch" bezeichnen. Aber es mag sein, dass auf dieser einfacheren psychischen Basis besonders beim Hinzutreten erblicher pathologischer Anlage und sonstiger Schädlichkeiten des Lebens sich die hysterische Dissoziabilität enorm leicht ausbildet. Ist doch z. B. die Frage, wie weit Affekterregbarkeit bei grossen und talentvollen Schauspielern sich mit

streng geschlossener Assoziation im psychischen Charakterbilde verträgt, ob nicht vielleicht ein gewisser Grad von (hysterischer?) Dissoziabilität die conditio sine qua non für ausgesprochene dramatische Begabung (mit einseitig möglicher Steigerung der emotionellen Elemente des Seelenlebens) abgibt, noch durchaus nicht gelöst.

Die Dissoziabilität der Psyche scheint in ihrer Tragweite für das Verständnis des künstlerischen Schaffens psychologisch bis jetzt nicht hinreichend studiert zu sein. Einseitigkeit, möglichste Ablenkung von allen störenden äusseren Eindrücken, Abschütteln hindernder gewohnheitsmässig wirksamer konventioneller und zerstreuender Vorstellungen und sonstiger aus dem eigenen Seelenleben entstehender Hemmnisse sind die notwendige Vorbedingung für psychische Konzentration, für maximale geistige Arbeitsleistung, für die innere geistige Freiheit. Gewiss sind aus der von dem äusseren Leben abgewendeten Beschaulichkeit hohe Entwickelungen in der Philosophie, Religion und Kunst hervorgegangen. Das ganze Leben der Klöster im Mittelalter trug hierzu wesentlich bei; damit erklärt sich auch das häufige Auftreten dieser auf psychischem Wege zustande kommenden Verzückungszustände, die man auch als Autohypnosen, vielleicht als Hysterohypnosen bezeichnen kann.

Die Neigung, sich über das alltägliche Niveau herauszuheben, sich davon frei zu machen, ist dem Menschen eingeboren, daher ist die Anwendung der zahlreichen Genussmittel (Räucherung, Trunk, Rauchen, Kauen etc.) zur Erzeugung von Ekstasen begreiflich.

„Die völlige Ueberwindung [1]) aber des beschränkten, durch die allgemeine Notdurft der Dinge beherrschten Ich stellt sich eben dar als eine Ekstase, die in besonderer Stärke und Fruchtbarkeit, wie Goethe es dem Eckermann gegenüber schildert, nur in einzelnen weihevollen Stunden eintritt.“

---

[1]) Achelis, Die Ekstase, Berlin 1902, S. 22.

Wenn der für künstlerisches oder wissenschaftliches Schaffen angestrebte und von manchen bis zur völligen Empfindungslosigkeit der unbeteiligten Sinne gegen äussere Reize erreichte Konzentrationszustand schon von Lipps als eine Art Autohypnose aufgefasst wird, so ist es von dieser Stufe, oder von dem Wachträumen eines Hysterischen zur Ekstase, zum völligen Selbstvergessen nur ein Schritt.

Sobald einmal die Erfahrung lehrt, dass bei einer Person in dem ekstatischen oder hypnotischen Zustande ungleich wertvollere Kunstleistungen zustande kommen, wie sie im wachen Zustande wegen des ihrer Natur innewohnenden hemmenden Ballastes unmöglich sind, warum soll dann eine solche Person nicht in freier Verfügung über sich selbst das Recht besitzen, sich behufs voller Entfaltung ihres gefesselten Talentes in den hypnotischen Zustand versetzen zu lassen?

Dasselbe würde aber nicht nur beim Tanz, sondern auch von sonstigen Kunstleistungen möglich sein! Voraussetzung wäre aber in jedem Falle, dass ein grosses Talent vorhanden ist, welches im wachen Zustande aus den oben genannten Gründen nicht zur Geltung kommen kann.

Die Hysterie in leichterer Form hat man (u. a. Forel) als dissoziative Schwäche des Gehirns bezeichnet mit krankhafter Autosuggestibilität und mehr oder minder flüchtigen Funktionsstörungen aller Art. Nach der durch meine Erfahrung bestätigten Auffassung Forels sind die meisten Hysterischen mehr autosuggestibel, als suggestibel; es gibt aber auch eine Kategorie solcher Kranken mit hoher Beeinflussbarkeit durch Fremdsuggestion.

Ein bekanntes Symptom der hysterischen Hypnose ist die Ausschmückung der gegebenen Suggestion mit unbeabsichtigten Autosuggestionen, ferner der Eintritt hysterischer Krankheitssymptome, von Krampf- und Schlafanfällen, ferner ein schwieriges Erwecken. Der hypnotische Zustand kann leicht bei solchen Disponierten in einen typisch hysterischen Somnambulismus mit allerlei autosuggestiven

oder durch äussere Sinnesreize geweckten Träumereien, mit Delirien, Wein-, Lachkrämpfen etc. übergehen. Ausserdem bleiben mitunter üble Nachwirkungen, wie stunden- oder tagelang bestehende Aphonie oder Seelenblindheit, Lähmungserscheinungen und drgl. zurück. Selbstredend wird ein geschickter Arzt bei Hypnotisierung von Hysterischen diese Klippen zu umschiffen wissen.

Magnins Versuchsobjekt ist aber, was Hypnotisierung betrifft, gewiss nicht geschont worden. 15 mehr oder minder öffentliche Vorstellungen, in 1 Woche zwei- oder auch dreimaliges Versetzen in tiefen Somnambulismus pro Abend, Anwendung der Fixationsmethode, ferner regelmässige suggestive Erzeugung der stärksten Affekte und komplizierter dramatischer Figuren, intensivste Inanspruchnahme ihrer gesamten Motilitität, — das sind gewiss für ein bei anämischer Konstitution hysterisch widerstandsunfähiges Nervensystem gewaltige Eingriffe!

Wenn wirklich, wie von einigen Aerzten behauptet wird, die hysterische Erkrankung der Konstitution Magdeleines eine so ausgesprochene wäre, sie würde — ich kann das auf Grund meiner Erfahrung behaupten — in vehementer Weise mit hysterischen Symptomen reagiert haben.

Aber von all den erfahrungsgemäss bei Hypnotisierung Hysterischer eintretenden oben erwähnten Störungen finden wir in ihrer Hypnose nichts: keine pathologische Autosuggestion, keine Delirien, keine Krampf- oder Schlafanfälle, kein schwieriges Erwecken, kein Eintritt hysterischer Erscheinungen nach dem Erwachen; im Gegenteil, leicht eintretende Hypnose, promptes Reagieren auf verbale oder musikalische Suggestionen, leichtes Erwecken und kein auffallendes Verhalten nach dem Erwachen. Wenn also eine hysterische Zutat in ihrer Hypnose vorhanden ist, so ist dieselbe jedenfalls gering. Auch zeigen sich in der Hypnose keine Störung des Aufmerkens oder Zerstreutheit, die ja den Erfolg ihrer Tanzleistung in Frage stellen würde, ebensowenig eine Störung des Gedächtnisses oder sonstige Lücken in der Ideenassoziation, keine

Paroxysmen oder Zwangserscheinungen. Man könnte nun aber fragen: Sind ihre suggestiven Affekterregungen, sowie die Art des Ablaufs derselben nicht pathognomisch? Beweist diese leichte Erregbarkeit für Affekte nicht eine hysterische Labilität? Bezeichnet nicht der jähe Uebergang von einem Affekt zum andern ein krankhaftes Verhalten? Ist nicht das Verhältnis ihrer Gefühlserlebnisse zu ihren Ausdruckserscheinungen quantitativ und qualitativ disproportional im Sinne einer Steigerung des psychogenen Ausdrucks der Gemütsbewegungen? [1]).

Hierauf ist zu antworten: Affektspannungen und Affektentladungen mit krankhaft erhöhter Intensität sind bei Hysterischen, wie Binswanger [2]) ausführt, meistens gefolgt von einem lang dauernden Stadium emotioneller Erschöpfung; sie würden also die Fortsetzung der Vorstellung in Frage stellen müssen. Ausserdem stehen solche Ausbrüche in der Regel in gar keinem Verhältnis zu der Geringfügigkeit der auslösenden Ursache. Derartige Reaktionen wurden bei Magdeleine nicht beobachtet.

Die schauspielerisch dargestellten und in vielen Fällen auch wirklich intensiv von der Tänzerin erlebten Affekte können einen so realistisch vehementen Charakter annehmen, dass die begleitende oder oft nicht genügend ausdrucksvolle Musik wie ein matter Schatten daneben wirkt.

Nur der grosse Künstler und Meister des Klaviers wird ihr ganz gerecht werden können, wenn er versteht, seine musikalische Gefühlswelt mit ihren individuell gefärbten Stimmungen in Einklang zu bringen.

Die grösste Schwierigkeit bei den ganzen Vorstellungen der Traumtänzerin bildet ein richtig ausgewähltes Musikprogramm. Wenn heute von einem Meister des Klaviers — wie z. B. von Schillings oder Stavenhagen — der Chopinsche Trauermarsch mit hinreissender Gewalt gespielt mächtig und

[1]) Vergl. Willy Hellpach: Analytische Untersuchungen zur Psychologie der Hysterie, Centralbl. für Nervenheilk. Dez. 1903.

[2]) Binswanger, Hysterie, Wien 1903, S. 325.

packend auf der vollen künstlerischen Höhe die grosse Tragik ihrer Bewegungen begleitet, so dass Musik und Bewegung wie ein einheitliches harmonisches Kunstwerk erscheinen, so wirkt morgen derselbe Marsch, nach Noten einstudiert und mühsam in schleppendem Tempo ohne Temperament wiedergegeben, matt und leer. Eilt nun in einem solchen Falle die elementare Gewalt ihrer Bewegungen dem Marschtempo voraus und entfaltet sich mächtiger, als es der matte Ausdruck der wiedergegebenen Klavierpièce verlangt, so wird man leicht geneigt sein, Uebertreibungen, mangelnde Anpassung an die Musik der Schlaftänzerin vorzuwerfen! Diese Einseitigkeit der Beurteilung zeigen zahlreiche über Magdeleine erschienene Berichte!

Man kritisiere zuerst den musikalischen Teil, stelle die höchsten Anforderungen an die mitwirkenden Solokräfte, und dann entscheide man, ob die Leistungen der pantomimischen Künstlerin nicht mindestens gleichwertig sind. Dass aber durch schlechte, mittelmässige Musik ohne seelischen Ausdruck ihre Mimik nicht besser wird, versteht sich von selbst. Bei Wiederholung derselben Tonstücke werden regelmässig ihre Bewegungen mechanischer, äusserlicher, eilen oft dem Inhalte der Musik voraus und verlieren den Charakter des unmittelbar Empfundenen. Leider aber ist die Auswahl passender Werke, welche gleichzeitig auch bedeutend sein und ihren Meister auf dem Klavier finden sollen, eine verhältnismässig beschränkte. So lässt sich z. B. der Chopinsche Trauermarsch in seiner Eigenart durch kein ähnlich dramatisch wirksames Tonstück (mit gleichem Rhythmus) ersetzen.

Es ist ferner in Rechnung zu ziehen bei Beurteilung ihrer mitunter hyperrealistisch wirkenden Ausdrucksweise, die übrigens lediglich nach der tragischen, feierlichen Seite ins Extrem geht, dass sie jetzt zahllose Male die im menschlichen Antlitz möglichen Affekte dargestellt hat, also lediglich eines geringen psychischen Impulses bedarf, um die ganze Bewegungskette automatisch ablaufen zu lassen. Daher erwecken die symbolischen oft von ihr dargestellten Sug-

gestionen (wie : Friede, Liebe, Frühling etc.), sowie einfache Affektsuggerierungen durch Zuruf (Hass, Eifersucht, Wut etc.) leicht einen posenhaften, schauspielerischen Eindruck.

Nach meinen Beobachtungen ist es, wenn sie einen starken Affekt wirklich erlebt (was nicht immer der Fall ist), notwendig, dass die Musik zu der nächsten entgegengesetzten Stimmung langsam übergeht. In einem Falle plötzlichen Wechsels durch den Pianisten vom Ave Maria zum Walzer behielt Magdeleine den feierlich ernsten Ausdruck der dargestellten Maria noch etwa eine Minute lang, während der Körper sich bereits nach dem Walzertakt drehte.

Ferner darf nicht vergessen werden die konstant das Versuchsobjekt beherrschende Vorstellung, darstellen, schauspielern zu sollen, und zwar auch bei der Interpretation ihr unsympathischer Gegenstände. Kein Wunder, dass manchmal vage, malende, rein schauspielerische Gebärden von ihr dazu verwendet werden, den mangelnden Rapport zwischen ihr und Musik, der ja bei dem fortwährenden Wechsel des oft nicht für ihre Individualität passenden Spieles unvermeidlich ist, zu verdecken. Es erscheinen also manche ihrer Ausdrucksformen übertrieben, was aber durchaus nicht immer durch ihre hysterische Disposition bedingt ist, sondern ebensowohl aus mangelnder Selbstkontrolle entstehen kann, da sie nur ihre Empfindungen unmittelbar wiedergibt und den Grad ihrer Muskelkontraktion nicht vorher im Spiegel auf seine Wirkung im Publikum prüfen konnte, wie der Schauspieler, ferner lassen sich gewisse Verzerrungen und Masslosigkeiten aus ihrer uns ungewohnten slawischen Leidenschaftlichkeit ableiten.

Die Hysterischen sind im allgemeinen nicht sehr lenksam, und mehr beeinflusst in ihren Assoziationen durch reproduktive Vorgänge, als durch Fremdsuggestionen, sie sind daher gehindert durch Autosuggestionen und unberechenbar. Auch dieses Moment trifft für die Tänzerin, wenigstens soweit ihre künstlerischen Leistungen in Betracht kommen, nicht zu. Im allgemeinen finden ihre durch Musik erregten Gefühlserlebnisse den

proportionalen Ausdruck in der dramatischen Darstellung. Indessen ist die psychogene Ausdrucksfähigkeit offenbar bei ihr gesteigert, eine notwendige Voraussetzung für ihr künstlerisches Schaffen.

Man hat auch ein weites Hintenüberbiegen des Kopfes, so dass derselbe die Wirbelsäule berührt, wie sie es z. B. bei der Darstellung von Tristans Tod und anderen dramatischen Momenten zeigte, als ein auf hysterischen arc de cercle deutendes Symptom hingestellt. Während dieser Pose Magdeleines wurden die Arme in der zur Figur passenden Stellung gehalten. Die genannte Auffassung ist deswegen unrichtig, weil der arc de cercle eine Kontraktur der Wirbelsäule (nach Charcot) bezeichnet, bei welcher die meisten Hysterischen nicht mehr stehen können. Ausserdem besteht aber regelmässig dabei Streckkontraktur der Arme und Beugekontraktur der Hand. Endlich gibt es eine Reihe von Abbildungen Hypnotisierter, welche dartun, dass Rückwärtsbeugungen noch über die Magdeleinesche Leistung sehr wohl möglich sind. Diese Rückwärtsbiegungen waren bei der Schauspielerin Charlotte Wolter und bei dem Mimen Severin sehr beliebt. Aus der vorstehenden Aufklärung ist wohl am deutlichsten ersichtlich, dass man gern als „hysterisch“ anspricht, was nach der konventionellen Schablone unserer heutigen dramatischen Kunst nicht dekliniert werden kann.

Aber trotzdem mag man in der dissoziativen Schwäche Magdeleines, in der leichten Art, wie Kontraktur aus Katalepsie bei ihr hervorgeht, aus dem labilen Wechsel ihres hypnotischen Gefühlslebens, aus der Neigung ins Realistische, ans Hässliche streifende Extrem zu verfallen, mitunter Verzerrungen des Antlitzes darzubieten, mag man aus gewissen, an hysterische Kontraktur erinnernde Handstellungen, an dem schwierigen Ueberwinden dieser Muskelspannungen[1]) bei Uebergängen in andere Bewegungsformen

[1]) In einem Fall wirkte das Konstantbleiben einer auf Kontraktur beruhenden Klauenstellung der Hände sehr störend.

u. a. auf Hysterie schliessen. Eine leichte Hysterie besteht im wachen Zustande, also muss sie sich notwendigerweise auch im hypnotischen Zustande äussern. Wo Begabung und Hysterie zusammentreffen, da erhalten regelmässig die psychischen Leistungen eine hysterische Färbung. Wir dürfen aber mit Recht fragen: Bei welcher grossen Künstlerin wären keine hysterische Stigmata nachzuweisen? Ist hohe künstlerische Begabung bei Frauen überhaupt ohne hysterische Dissoziation möglich? Vergiessen nicht auch Sarah Bernhardt und die Duse in hochtragischen Szenen Tränen? Laufen sie nicht ebenso Gefahr, dass ihr Nervensystem durch die ausserordentlichen dramatischen Leistungen, durch die erschütternden Affekte, welche sie täglich darstellen, Schaden leide?

Endlich ist im Traume normaler Menschen die Affekterregbarkeit nicht auch erhöht? Können wir träumend nicht auch bizarr erscheinen, ohne mit dem Fluch der Hysterie behaftet zu sein? Doch wie dem auch sei, jedenfalls ist der Anteil der Hysterie sowohl an der Hypnose, wie an den Kunstleistungen Magdeleines ein beschränkter, wie auch Löwenfeld zugibt. Wenn Grünwald[1]) so weit geht, die ganzen künstlerischen Leistungen aus einem krankhaften Geistesleben der Traumtänzerin abzuleiten und hierfür ein Votum des ärztlichen Vereins in München in Anspruch nehmen zu wollen, so sieht man am deutlichsten, zu welchen ungeheuerlichen Konsequenzen der Missbrauch mit dem Worte „Hysterie“ führen kann. Das musikalische Talent und die rhythmisch-mimische Sensibilität für Töne sind der Traumtänzerin angeboren und haben an sich mit der Pathologie nichts zu tun.

Mit Recht bemerkt zu dieser Frage Willy Hellpach[2]): „Wir kennen die künstlerischen Neigungen vieler Hysterischen; aber auch alle klassischen Darstellungen sagen uns, dass nur selten aus diesen Neigungen zielbewusstes künstlerisches Schaffen her-

---

[1]) Münchner med. Wochenschrift No. 13, 1904. [2]) Hellpach loc. cit.

auswächst, dass sie meistens in dilettantischer Verwilderung von Abwechselung zu Abwechselung stürmen." Und schliesslich erscheint es doch auffallend, dass die von Magdeleine angefertigten ca. 1000 Photographien nirgends eine Verzerrung der Ausdrucksbewegung zeigen, sondern stets die naturwahre Korrespondenz derselben mit dem inneren Erlebnis. Demnach dürfte die Mitwirkung des ‚hysterischen Momentes' weit überschätzt sein.

Was bis jetzt über die hysterische Färbung der Kunstleistungen und der Hypnose vorgebracht ist, das sind subjektive Auffassungen, keine Beweise! Der eine Beobachter wird diese Uebertreibungen durch das halbslawische Temperament, der andere durch die hypnotische Funktionssteigerung, der dritte durch malende Schauspielerei, durch das Bestreben, darstellen zu sollen, erklären, der vierte dieselbe auf zu wenig temperamentvolle Musik zurückführen; der Nervenarzt aber mit grosser Wahrscheinlichkeit der Hysterie den Vorzug geben!

Das sind Anschauungen! Aber ein einziges Symptom ist unleugbar hysterischer Natur und kehrt regelmässig in den Hypnosen wieder! Das ist die von Dr. Ancke ophthalmologisch festgestellte Schielstellung des rechten Auges von 45 Grad (mit begleitender maximaler Pupillenverengerung). Dieselbe beruht auf spastischer Kontraktur des musc. rectus internus. Diese Schielstellung trat regelmässig während der Vorstellungen in München ein, namentlich sofort nach Einleitung der Hypnose und vorübergehend während der dramatischen und musikalischen Darstellungen. Dasselbe verschwand namentlich, sobald die Augen entsprechend dem Mienenspiel bewegt und für den verschiedenen Ausdruck benötigt wurden, beeinträchtigte also die einzelnen dramatischen Bilder nur wenig. Im übrigen war die Ausdrucksfähigkeit des Auges in den einzelnen Affekten eine absolut naturwahre. Sobald aber in dem Tanz selbst Ruhepausen für die Augen eintraten, verfiel das rechte Auge zeitweise wieder in die Schielstellung nach innen, was auch auf einigen Photographien bemerkbar ist.

Ich kann mich nicht erinnern, bei meinen Versuchen im

Frühjahr 1903 mit Magdeleine das Schielen bemerkt zu haben. Dagegen dürfte sich dasselbe folgendermassen erklären: Bei den ersten drei Vorstellungen im Privathause in München befand sich gegenüber der Bühne ein elektrischer Scheinwerfer, welcher stets das volle blendende Licht in die Augen der Tänzerin warf. Der Lidschlag bleibt bei Magdeleine bis zu 15 Minuten aus. Aber eine Blendung des Auges durch den Reflektor, wenn der Lidschlag auch nur 1—2 Minuten ausbleibt, genügt vollkommen, um eine Reizwirkung auf eine empfindliche Netzhaut auszuüben, welche reflektorisch den spastischen Krampf des rectus internus erzeugen kann. Uebrigens schielte sie damals zeitweise mit beiden Augen.

Dieses Symptom erregte sofort das Interesse der Aerzte und wurde als nicht simulierbare Erscheinung aufgefasst. Das Schielen hätte, wie beim linken Auge vielleicht aufgehört, wäre sie nicht bei den meisten Sitzungen nach dieser Richtung hin ärztlich untersucht worden. Damit wurde die Aufmerksamkeit der äusserst suggestiblen Hysterischen auf das Symptom eingestellt; wahrscheinlich konnte der Strabismus aus diesem Grunde bis jetzt nicht verschwinden.

VII. Kapitel.

Affektstudium zu Kunstzwecken.

Für das Affektstudium zu künstlerischen Zwecken gibt es, abgesehen von den Beobachtungen an Geisteskranken in der Irrenanstalt, die übrigens mehr als Träger andauernder affektiver Zustände zu betrachten sind, keine zuverlässigere Methode, als die vom Verfasser dieser Zeilen im Jahre 1886 in Verbindung mit dem bekannten Historienmaler Prof. A. v. Keller auf Anregung der Charcotschen Untersuchungen über Hysterie angewendete hypnotisch suggestive. In der Voraussetzung, dass

man eine passende, hysterisch oder dissoziativ veranlagte Versuchsperson gefunden hat, ist es möglich, bei derselben im hypnotischen Somnambulismus alle Arten von Gemütsbewegungen und Affekten willkürlich genau nach den von der Natur vorgezeichneten Grenzen (also ohne Grimassierung und Verzerrung) in dem Spiel der Gesichtsmuskeln, in den zirkulatorischen Veränderungen und in der damit korrespondierenden Gliedersprache des Körpers suggestiv zum vollendeten Ausdruck zu bringen.

Es ist eine alte berechtigte Klage des Malers, Bildhauers und des Schauspielers, dass die Möglichkeit, Affekte nach der Natur zu studieren, immer seltener wird. Wo soll er sie finden? Die physiognomischen Lehrbücher und sonstigen Sammlungen bieten ein unzureichendes Material. Die Affekte, welche man sehen kann, sind zu flüchtiger Art. Der Schauspieler kann den Ausdruck nicht lange genug festhalten, um naturgetreu erscheinende photographische Aufnahmen zu ermöglichen.

Der moderne Kulturmensch benimmt sich selten so, wie ihm zu Mute ist. Unsere Zeit liebt es, ihre innersten Gefühle zu verstecken. Ausserdem wirkt eine Unterdrückung der Ausdrucksbewegungen als Mässigung auf den Grad der Gemütsbewegung zurück, ebenso wie andererseits der ungehemmte Ablauf einer Emotion den Affekt steigert. Es wäre für uns geradezu eine Ueberraschung, wenn eine wohlerzogene erwachsene Person sich ihrem Schmerz, ihrer Freude rückhaltslos hingeben würde. Die Rücksicht auf unsere Nebenmenschen spielt dabei gewiss eine mitbestimmende Rolle.

Die Aufgabe der Erziehung ist es, die einem Gefühlserlebnis zugeordneten psychogenen Erscheinungen auf ein kleineres Mass herabdrücken zu lernen[1]). Bei den unberechenbaren Folgen ungehemmter Entladung der Affekte in den psychogenen Ausdruckserscheinungen ist die Beherrschung derselben eine Notwendigkeit. Die psychogene Reaktion aber je nach Volksstamm, Temperament, Beruf, ungemein variiert.

[1]) Hellpach loc. cit.

Allerdings kann die mögliche Folge einer solchen Selbstbeherrschung Mangel an Uebung und Erlahmung der an dem Ausdruck beteiligten Muskeln sein, also eine Art Verkümmerung und Rückbildung einer wichtigen Funktion.

Im Altertum und in der Renaissance pflegte man nicht die Gefühle zu verstecken; die ruhmreichsten Fabier und Scipionen weinten sogar öffentlich auf dem Forum.

Es ist bekannt und speziell durch die Forschungen von Breuer und Freud klar geworden, dass systematische Unterdrückung und Bekämpfung von durch äussere Ursachen (psychisches Trauma) veranlassten Affektvorgängen (z. B. von Schreck, Angst, Scham, psychischem Schmerz) bei reizbaren Personen direkt nervenzerrüttend wirken kann. Diese nicht abreagierten Gemütsbewegungen zeigen sich als affektiver, sorgfältig unterdrückter, aber fortbestehender schädlicher Reiz für das Nervensystem (in Form von Verbitterung, Kummer, Sorge etc.). Allmählich summiert sich durch das latente Fortbestehen die emotionelle Reizwirkung und kann eine tiefgreifende und dauernde Störung des psychischen Gleichgewichts zur Folge haben. Bei solchen gemütserschütternden und durch emotionelle Erregung fortwirkenden Ereignissen, die nach der Auffassung der Autoren durch eine rechtzeitige ausgiebige Affektentladung hätten erledigt werden können, suchen Breuer und Freud den eingeklemmten Affekt nachträglich (nach Jahren) zum Abreagieren, d. h. zum Ablauf in den motorischen Funktionen zu bewegen. Immerhin ist aber das nachträgliche auf dem Wege der Suggestion im hypnotischen Zustand zu erreichende Entfesseln des Gefühlssturms, des luftreinigenden Gewitters durchaus unsicher im Erfolg.

Diese von unserer Kultur verlangte Beherrschung der Gemütsbewegungen, welche bei Kindern, Tieren und Naturmenschen fehlt, bezieht sich auch auf den gemütlichen Einfluss der Musik. Dieselbe vermag unserer Stimmung völlig Herr zu werden, ohne dass wir im stande wären, zu widerstehen. Als Hauptmoment in derselben wirkt auf uns

der Rhythmus. Unser Körper gerät bei entsprechenden Melodien in Mitbewegung; Atmung, Herztätigkeit, Blutdruck ändern sich; auch der Gesichtsausdruck wird erheblich beeinflusst. Der natürliche instinktive Drang, sich diesen motorischen Antrieben hinzugeben, wird unterdrückt durch Selbstbeherrschung, Selbsterziehung.

Wir sind gebunden, gehemmt durch soziale Rücksichten, durch bereits ererbte Gewohnheiten und der Ausdruck unseres Gemütslebens ist verkümmert. Kein Wunder, dass unsere bildende und darstellende Kunst mit darunter zu leiden hat.

Wir haben uns von der Natur, von dem Verständnis der primitiven Erscheinungen des menschlichen Seelenlebens bereits soweit entfernt, dass wir die durch die Natur vorgezeichneten, von jenen Hemmnissen des kulturellen Fortschrittes durch die hypnotische Methode befreiten künstlerischen Leistungen der Traumtänzerin als „Phänomen", als „Offenbarung", als „Wunder" anstaunen. Das Geheimnis der zündenden, packenden, uns unmittelbar im Innersten ergreifenden Wirkung dieser „Offenbarung" erklärt sich vielleicht durch den uns unbewusst bleibenden Appell an unsere elementaren, natürlichen, primitiven, durch Kulturerziehung unterdrückten, aber dennoch in uns vorhandenen und fortlebenden Instinkte.

Was Magdeleine uns offenbart, das ist nichts anderes als ein Teil ihrer innersten Natur, ihrer bildnerischen Ausdrucksfähigkeit, ihres musikalischen Fühlens in ungezwungen schöner Form, wobei aber die Art ihres inneren Erlebens durchaus von den subjektiven Bedingungen ihres Charakters und musikalischen Verständnisses abhängt; irgend etwas psychologisch oder psychopathologisch Unerklärliches bietet ihr Fall nicht.

Angesichts der vorstehenden Erwägungen bedeutet die Anwendung der hypnotischen Methode, um Affektausbrüche photographisch zu fixieren, einen grossen Fortschritt.

Charcot und Richer wiesen in ihrer berühmten Arbeit „l'Hystérie et l'art" (1885) zuerst darauf hin, dass in der dritten Phase des Hauptstadiums beim grossen hysterischen Anfall

(„attitudes passionelles“) die Kranken halluzinierte Situationen dramatisch erleben. Sie sagen darüber: „Bald ist es Schreck, Furcht, bald Zorn, Wut, Verzückung, Andacht, welche körperlich zum Ausdruck kommen in einer Treue der Darstellung, wie sie weder vom grössten Schauspieler noch von dem geschicktesten Modell auch nur annährernd erreicht werden kann.“

Wie ich in einem öffentlichen, im Nov. 1903 in München gehaltenen Vortrage: Ueber die künstlerische Bedeutung der Ausdrucksbewegungen in der Hysterie und Hypnosie ausführte, haben die oben genannten Forscher schon 1885 Versuche gemacht, die genannten Affekte bildlich zu veranschaulichen. Indessen bot die von ihnen hierüber veröffentlichte Bilderserie nur zeichnerische Skizzen, keine photographischen Reproduktionen. Es handelte sich, wie erwähnt, um schwer im Anfall zugängliche Hysterische. Die genannten Pariser Autoren zeigen in einem Rückblick auf die Geschichte der Kunst, dass bei der Darstellung von Besessenheitsszenen, von Heiligen, Ekstatischen die grossen Meister des Pinsels und Meissels, wie Andrea del Sarto, Filippino Lippi, Domenichino, Rubens, Jordaens, Bernini, Sodoma aus der Naturbeobachtung Hysterischer und Ekstatischer die Studien für ihre Bilder dieser Art gewonnen haben. Erst als die genannten Pariser Forscher damit begannen, Hypnotisierte im Stadium der Katalepsie zu photographieren, bestand die Möglichkeit, den Ausdruck suggestiv zu regeln und die dramatische Situation nach Wunsch für die Photographie vorzubereiten. Die Resultate dieses Verfahrens waren schwache Anfänge und können sich in keiner Weise mit den heutigen Affektstudien an Magdeleine messen.

Zu dem ausgesprochenen Zweck, derartige Studien für die Kunst zu verwerten, bot ein 1886 von mir zu hypnotischen Experimenten verwendetes Versuchsobjekt dem Prof. A. v. Keller und mir die erwünschte Gelegenheit. Es gelang mir, in demselben (vielleicht auch infolge der bestehenden hysterischen Dissoziation) die gewünschten Affekte suggestiv zu produzieren, die Hypno-

tisierte im Höhepunkt des Affektablaufs kataleptisch zu machen und einer längeren Exposition der photographischen Platte auszusetzen (bis zu 15 Sek.). Wir gewannen schon damals eine grosse Serie höchst interessanter Affektbilder, die von mir bei dem ersten internationalen Psychologenkongresse (1889 in Paris) vorgelegt wurden. Prof. v. Keller benutzte einen Teil dieser Studien für einige seiner Werke, namentlich das bekannte Gemälde: „Hexenverbrennung."

Die schauspielerische Nachahmung der einzelnen Affekte beruht auf gewollter Bewegung und mangelt des zwingenden Ursprungs, während jeder wirkliche Affekt im Grunde Triebbewegungen auslöst. Endlich kann der imitierende Schauspieler niemals die vasomotorischen Begleiterscheinungen (Erröten, Erblassen, Anschwellen des Halses, Hervortreten der Augäpfel etc.) ebensowenig wie die beim Auftreten einer wirklichen Emotion konstanten Veränderungen der Herztätigkeit darstellen. Zudem ist der Bewusstseinszustand bei schauspielerischer Imitation ein ganz anderer, als derjenige beim impulsiven Affektausbruch. Antagonistische Gedankengänge, Nebenvorstellungen, wie sie durch die auf die Rolle gerichtete Aufmerksamkeit entstehen müssen, auch gewisse unvermeidliche Uebertreibungen in dem Grade der Muskelanspannung, ästhetische Hemmungsrücksichten, genaue Anpassung an Zeitverhältnisse, und schliesslich die notwendige volle Beherrschung der ganzen im Grunde doch nur geheuchelten Situation unterscheiden die schauspielerisch nachgeahmten von den wirklichen Affekten. Man mag sich an der Brutalität, Realistik, Masslosigkeit, an dem Ungemessenen der natürlichen Emotionen, wie sie auch Magdeleine in ihren künstlerischen Darbietungen mitunter zeigt, stossen, und auch darin ein wirklicher Kunst entgegenstehendes Moment erblicken; man mag diese naturalistische Wiedergabe auf der Leinwand oder im Marmor als Verzerrung betrachten; sicherlich aber soll der Beschauer eines Werkes an der künstlerischen Wiedergabe des seelischen Ausdrucks erkennen, dass der Künstler die Natur beobachtet hat und die Kenntnis der

Beziehungen zwischen Seelenleben und Mienenspiel in der für die Erzeugung eines Kunstwerks erforderlichen Weise beherrscht. Insofern ist die Physiognomik nur eine allerdings unentbehrliche Hilfswissenschaft für die Kunst.

Deswegen sind auch die Leistungen der Traumtänzerin durchaus keine fehlerlosen Vorbilder und keine fertigen Kunstschöpfungen. Sie können die künstlerische Individualität, das wichtigste Kennzeichen des Kunstwerkes nicht ersetzen, sondern liefern etwa in derselben Weise brauchbare Studienbilder nach der Natur für Schauspieler, Maler und Bildhauer, wie die photographische Momentaufnahme von einer Person im Vergleich zum fertigen Porträt.

Wie weit von Künstlern früherer Zeiten solche Studien für ihre Werke nutzbar gemacht worden sind, das ist sehr schwierig festzustellen!

Der Vater des modernen Hypnotismus, James Braid, hat schon seine Ansicht dahin geäussert, dass die Natürlichkeit und unübertroffene Schönheit griechischer Plastik wahrscheinlich zum Teil auf der Verwertung kataleptischer Stellungen hypnotischer Bacchantinnen und anderer Modelle beruhe!

Da es als sicher erwiesen erscheint, dass in Kulttänzen der alten Hellenen Ekstasen und Hypnosen eine grosse Rolle gespielt haben, so darf auch das Vorkommen kataleptischer Stellungen bei derartigen Veranlassungen als sicher betrachtet werden. Jedenfalls hätten also die Künstler Griechenlands Gelegenheit gehabt, ähnliche Affektstellungen in Ruhe zu beobachten, wie sie uns heute Magdeleine in den unübertroffenen photographischen Aufnahmen darbietet.

Die ca. 1000 verschiedene dramatische Sujets umfassenden Photographien, welche in Genf von Magnin und Boissonas[1]) von Magdeleine in kataleptischem Zustand gewonnen wurden, betreffen die gesamte Modulationsfähigkeit der menschlichen Mienen- und Gebärdensprache und sind nur zum geringen

[1]) Dieselben sind durch jede Kunsthandlung käuflich zu beziehen sowohl in Kabinettformat wie in Vergrösserungen.

Teile durch Momentaufnahme gewonnen. Grade bei den Augenblicksphotographien ist das Mienenspiel des Antlitzes nicht scharf genug geworden. Die übrigen Aufnahmen wurden durch Expositionen von mehreren Sekunden Dauer erzielt; die von uns mit Magdeleine in München gewonnenen Bilder entstanden bei ungünstigem Licht und verlangten zum Teil eine Exposition bis zu 14 Sekunden Dauer.

Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass die von der Schlaftänzerin gelieferten Aufnahmen das Höchste darstellen, was auf dem Gebiete dramatischer Darstellung durch menschliche Ausdrucksmittel im Bilde erreicht worden ist. Einer der gewiegtesten Kenner unseres Bühnenwesens, ergraut in der dramatischen Kunst, äusserte, als er die Aufnahmen betrachtete, Magdeleine müsste sich bereits das grösste Vermögen erworben haben, wenn sie imstande wäre, im wachen Zustande willkürlich diese Mimik in den Dienst der Kunst zu stellen! Eben diese Unfähigkeit, dieses Nichtkönnen sei ihm ein Beweis für das Vorhandensein eines besonderen psychischen Ausnahmezustandes während ihrer Darstellung.

Das Mienenspiel der Somnambule durchläuft, wie die Bilder zeigen, alle Stadien menschlicher Leidenschaft, von den höchsten Affekten bis zu den leichteren, kaum merklichen Veränderungen der Gesichtszüge bei den weniger tiefen Gemütsbewegungen, je nachdem sie die akustischen Einwirkungen auffasst und interpretiert.

In allen Aufnahmen finden wir eine völlige Uebereinstimmung der Gebärdensprache der Glieder mit dem Mienenausdruck. Im Somnambulismus steht ihr ganzer Körper jeweilig unter dem beherrschenden Einflusse des momentanen psychischen Zustandes, er wird triebartig in Mitbewegung versetzt. Näheres hierüber in dem zweiten Teile dieser Schrift.

Man hat die künstlerischen somnambulen Darbietungen Magdeleines auch mit dem sogenannten Persönlichkeitswechsel bei sonstigen Hypnotisierten (Objektivation des Types nach Richet) verglichen und darauf aufmerksam gemacht,

dass diese ja schon im Traume des normalen Menschen gesteigerte dramatische Fähigkeit zur Entdeckung und Betätigung schauspielerischer Talente führen könne. Indessen hängt hierbei der Erfolg ganz von der Art und Weise ab, wie die Versuchspersonen ihre Rolle auffassen. Ein Teil solcher Hypnotisierter glaubt an den Inhalt der Rolle und stellt sie nach bestem Können dar, ein anderer Teil handelt unter der Suggestion, schauspielern zu sollen und erweckt im besten Fall den Eindruck eines mittleren Schauspielers.

Auch Grossmann (Berl. Tageblatt, Zeitgeist v. 4. April 1904) klagt darüber, dass bei den von ihm und Skarbina verwendeten hypnotisierten Versuchsobjekten für Affektstudien die „Seele“ gefehlt habe. Er bezeichnet seine Resultate als ungetreues Abbild mit vielerlei Mängeln für den Künstler. Das mag für seine Versuchsobjekte richtig sein, kann aber nie als Regel für alle gelten. Denn das Gegenteil beweisen die photographischen Resultate von Charcot, Richer, Luys und de Rochas, diejenigen von Keller und mir aus dem Jahre 1886 und endlich die Versuchsserien mit Magdeleine.

Allerdings macht die einfache dissoziative oder hysterische Anlage oder blosse Steigerung der Affekterregbarkeit noch keinen grossen dramatischen Künstler und grade dieser negative Beweis [1]) bestätigt in vollem Umfange, dass die Produktionen der Schlaftänzerin nicht lediglich pathologischen oder hysterischen Ursprungs sind, denn die Hysterie allein hat weder je eine grosse Malerin, Schriftstellerin oder gar Schauspielerin geschaffen!

Zu der hysterischen Dissoziation, die nur ein fördernder aber kein kausaler Faktor ist, gehören choreographisch-mimische Naturanlage und ein hervorragendes, wenn auch auf

---

[1]) Die Tatsache wird am besten illustriert durch die zahlreichen Nachahmungen der Kunstleistungen Magdeleines, welche jetzt in verschiedenen Privatzirkeln Münchens auch mit bekannten Schauspielerinnen vorgenommen werden. Man sieht hierbei zwar Hypnotisierte im suggerierten Affekt, aber keine wirklichen Kunstleistungen.

eine bestimmte Musikgattung beschränktes musikalisches Talent; man muss also eine geborene Künstlerin sein, um auch in der Hypnose die grössten Leistungen auf dem Gebiete der Tanz- und Schauspielkunst übertreffen zu können.

Endlich ist die kritiklose Nachahmung solcher Versuche, die Züchtung von kataleptischen Automaten aus hysterischen Modellen in Künstlerateliers behufs Naturbeobachtung von Affekten prinzipiell zu verwerfen. Solche von nicht ärztlicher Seite leichtsinnig vorgenommenen Versuche können nicht ohne ungünstige Rückwirkung auf die Gesundheit bleiben.

VIII. Kapitel.

Urteile der Tagespresse.

Seit vielen Jahren dürfte kaum ein Vorgang auf dem Kunstgebiet so allgemeines und dauerndes Aufsehen erregt und die öffentliche Meinung so leidenschaftlich beschäftigt haben, als das Auftreten der Madame Magdeleine G. in München. Schon vorher während des Jahres 1903 hatten so ziemlich alle bedeutenden Pariser Zeitungen, wie: Figaro, Gaulois, Siècle, Petit Journal, Gazette de France, Écho de Paris, la Presse, Autorité, Radical, Éclair, le Soleil, sowie die Kunst- und Musikzeitschriften: Le Monde musical, Musica, Monde illustré, Paris illustré, Les nouvelles illustrées ausführliche und anerkennende Besprechungen über ihre hervorragenden und eigenartigen Kunstleistungen gebracht, zum Teil mit Reproduktionen von Ausdrucksbewegungen im kataleptischen Zustand. Darunter befanden sich Berichte über ihr Auftreten in den Ateliers der Künstler Rodin und Besnards, sowie auf der Bühne der Opéra comique. Auch Gelehrte wie Prof. Charles Richet (Paris) und Prof. Flournoy (Genf) wohnten ihren Sitzungen bei; der bekannte Genfer Psychologe liess eine ausführliche Darstellung

seines Eindrucks am 12. September 1903 im Journal de Genève erscheinen. Sein Urteil ist in folgenden Worten zusammengefasst:

„Während sie sonst eine unüberwindliche Scheu vor dem Publikum empfindet, die sie manchesmal linkisch erscheinen lässt, und im normalen Zustande auch höhere Musik nicht versteht, wandelt sich ihr Wesen, sobald sie durch die Hypnose von den seelischen Hemmungen befreit ist, wie durch einen Zauberschlag. Sie entwickelt alsdann eine unvergleichliche Fähigkeit, musikalische oder poetische Eindrücke zu veranschaulichen, ihr ganzer Körper steht so vollständig im Banne der jeweiligen Idee, die man ihrem hochempfänglichen somnambulen Bewusstsein suggeriert, dass die Sprache ihrer Mienen und das Spiel sämtlicher Muskeln den höchsten Grad von Harmonie und Ausdrucksfähigkeit erreicht, den man überhaupt sehen kann. Sie durchläuft mit spielender Leichtigkeit sämtliche Stadien menschlicher Leidenschaft, es gilt ganz gleich für sie, ob sie die heroischen Empfindungen, die ihr Siegfrieds Trauermarsch einflösst, verkörpert, oder die leichte Tändelei eines harmlosen, neckischen Liebeslieds, ob sie den grenzenlosen Schmerz der Mutter darstellt, die sich stöhnend vor dem Kreuz zu Boden wirft, oder einen der graziösen Walzer Chopins tanzt, und immer, das ist ihr Hauptverdienst, bleibt sie trotz der ungemeinen Prägnanz ihrer Gestalten, die zu reden scheinen, im edelsten Gleichgewicht romanischen Empfindens. Die Fülle charakterisierender feinster Nuancen scheint so reich zu sein wie die Natur selbst."

Man hatte sich Wunderdinge von ihr in Paris erzählt und behauptet, die Schönheit der Bilder, die sie zeige, erreiche den Zauber der besten griechischen Arbeiten, und Séverine berichtete schwärmend, die hellenische Kunst sei vom Tode erwacht, und wer Frau Magdeleine gesehen habe, der werde ihrer nie wieder in seinem ganzen Leben vergessen. Einer Statue gleiche sie, die, die Marmorglieder lösend, vom Fries des Pantheon herabsteige, und Rosen- und Lorbeerdüfte und ein Geruch von attischem Honig

umschmeichlen sie, wenn sie als die grosse Klagende die Arme erhebe im göttergleich drohenden Grimm.

Diese wenigen Notizen dürften genügen, um zu zeigen, dass die Behauptung, Magdeleine habe in Paris keinen Erfolg gehabt, jeder Begründung entbehrt.

Obwohl man in Deutschland von diesen Erfolgen bei ihrem ersten Auftreten in der Psychologischen Gesellschaft nur wenig oder gar nichts wusste, war der Eindruck ihrer Pantomimik speziell auf die Vertreter der Künstler- und Gelehrtenwelt ein ungeheurer und fand alsbald auch in der Presse einen lebhaften Widerhall.

Otto Julius Bierbaum, dessen berühmt gewordener Aufsatz über „Magdeleine G.“ in den Neuesten Nachrichten (No. 83, 1904) die Kritik eröffnete, schildert seinen Eindruck mit folgenden Sätzen:

„Aus der Nähe betrachtet, mit der Möglichkeit, jedes Spiel der Gesichtsmuskeln, jeden Wechsel des Ausdrucks im Auge genau zu verfolgen, war es ein Schauspiel von fast unheimlicher Gewalt und dabei von einer absoluten Schönheit. Nie in meinem Leben habe ich, auch bei den grössten Schauspielern nicht, einen menschlichen Körper, ein menschliches Gesicht seelische Vorgänge so zum allerstärksten und dabei nie über die Grenze des Schönen hinausgehenden Ausdruck bringen sehen. Ich stimme Herrn Prof. v. Keller durchaus bei, der dies Schauspiel göttlich nannte. Und: welche Fülle, welcher Reichtum des Wechsels! Was alles der ausgezeichnete Pianist auch anschlug: Düsteres, Heiteres, Gewaltiges, Tändelndes — jeder Takt fand auf der Stelle seine Uebertragung in Mienenspiel und Bewegung. Schier atemlos folgte man und, ob man auch mehr und mehr die Empfindung gewann, dass das, was sich hier zeigte, eine Offenbarung von räthselhaften Kräften war, so hatte man doch nie das Gefühl von etwas Pathologischem, ja auch nur von etwas roh Elementarem, sondern man gab sich dem Wunderbaren doch wie einer Leistung der Kunst hin, allerdings einer Kunst, die direkt aus den Tiefen der Inspiration kam. Es lässt sich auch

nicht entfernt mit Worten schildern, welch ein Bild, welch eine Folge von Bildern das war. Dass menschliche Augen so glühen können! Dass der Mund eines Menschen stumm so jubeln und gleich darauf so weinen kann! Und: dass ein Mensch so im eigentlichsten Sinne bis in die Fingerspitzen von musikalischem Gefühl beseelt sein kann, dass jedes einzelne Glied sich im Rhythmus krümmt und streckt! Und auch dies: wie die Schönheit der Pose, Geste, Bewegung bei diesen Tönen, die der Ausdruck einer uns fremden Rasse sind, fremd, exotisch-primitiv wurde, — in der Tat: ich sah ein Wunder! Bald darauf folgte ein Walzer, und zum erstenmal fühlte, sah ich den Geist des Walzers, ich sah, wie seelisches Behagen tanzend zur lockenden Koketterie wurde, wie, was vorhin unverhüllte begehrende Leidenschaftlichkeit war, jetzt als graziöse Andeutung sich halb verhüllte und im Neckischen doch denselben Trieb und Reiz verriet. Von der Pussta nach Wien und Paris, — aber auch hier keine Aeusserlichkeit im Detail, sondern alles aus der Tiefe, aus dem Grundwesentlichen dieser ganz kulturellen Musik geholt . . . Aber wie arm ist das Wort! Vielleicht gebe ich am ehesten einen Begriff von dieser wunderbaren Sache, wenn ich sage: Wie diese Magdeleine G. tanzt, so träumt man wohl zuweilen zu tanzen. Und nur im Traume oder in seltener Inspiration hat man solche Gesichte, die dann aber ebenso schnell verrinnen, verschwimmen, in ein anderes übergehen, wie wir es gestern leibhaft vor uns sahen. Und eine Gewissheit habe ich dabei gewonnen: dass die Schönheit keine Erfindung einzelner begnadeter Künstler, sondern etwas dem Menschen überhaupt immanentes ist. Wie könnte es sonst sein, dass in dieser rasenden Flucht von Erscheinungen aus allen Winkeln und Tiefen menschlichen Gefühls nicht eine einzige war, die nicht als schön empfunden werden konnte? Das Hässliche, so ahnte man im Angesichte dieses wunderbaren Phänomens, ist im Leben wie in der Kunst wohl nur eine Folge unserer dadurch entstandenen Unfähigkeit, dass wir vom ursprünglich Natürlichen abgekommen sind durch das

Vorwalten des Verstandesmässigen. Hier, wo das Unbewusste gestaltete (das auch bei den grössten Künstlern nur als Keim tätig ist, als Moment der Intuition), war alles schön."

Der bekannte Theaterrezensent Frhr. von Gumppenberg (Münchener Neueste Nachrichten, No. 84, 1904) drückt sein Urteil folgendermassen aus:

„Alles, was die Somnambule bot, rechtfertigte den grossen Ruf, der ihr vorangeht; die Formensprache, die sie als mimische Interpretation der Musik und des gesprochenen Wortes entwickelte, überraschte durch elementare Ursprünglichkeit und Reichtum der Ausdrucksmittel ebensosehr, wie durch ein erstaunliches Sichanschmiegen an den Rhythmus. Wie sehr Frau G. von der jeweiligen Suggestion durchdrungen ist, ging unter anderem überzeugend aus unwillkürlich mitlallenden Bewegungen ihrer Lippen hervor, besonders aber auch aus den leidenschaftlichen Klagetönen, mit welchen sie den düsteren Satz des Chopinschen Trauermarsches begleitete. Anderseits liess die kataleptische Starre, in der sie beim Abbrechen der Musik oder Rede jedesmal und zuweilen in ganz ungewöhnlichen Stellungen verharrte, keinen Zweifel über ihre somnambule Entrücktheit."

„Die Leistungen der Magdeleine sind für bildende und dramatische Künstler jedenfalls von grossem Interesse, wenn auch wohl die unmittelbare Herübernahme dessen, was sie zeigt, ins künstlerische Schaffen einigen berechtigten Bedenken begegnen mag: denn man sieht hier wohl rein instinktive, von jeder Ueberlegung befreite Natur, aber nicht die Natur des Tagesbewusstseins, sondern die primitivere und passivere, trunken aufgelöste, im einzelnen wohl gesteigerte Anmut liefernde, aber auch ins Masslose verschärfte oder verschwimmende Natur des Traumlebens; zudem fragt es sich ganz allgemein, ob die Kunst sich schon mit einer Schönheit begnügen kann, wie sie der natürliche Impuls mit sich bringt. Reinpsychologisch genommen sind aber diese Vorführungen ganz ungewöhnlich belehrend und als Offenbarungen der Menschennatur auf jeden Empfänglichen gewiss von mächtiger Wirkung."

Der bekannte Feuilletonist Oskar Geller, dessen besonderes Studium die Pantomimik ist, äussert sich über Magdeleine wie folgt (Münchener Zeitung No. 42, 1904):

„Was der Künstler, der vor dem Flügel sitzt, in seine Musik an Gedanken und Fühlen legt, das spiegelt sich jetzt in ihr wider, — in starker Kraft, in machtvollen Impulsen und in reinster Schönheit. Die leiseste und zarteste Regung, die sich wie ein Hauch verflüchtigt, die unfassbar ist wie ein Traum, spiegelt sich in ihren wunderbaren Mienen wider, in ihren Bewegungen, in der geradezu klassischen Rhythmik ihres Tanzes. Es ist ein wundersames Ineinanderfliessen von Tönen, Tanz, Mimik, Grazie und Kunst, — alles getaucht in Schönheit. Bald die sonnige Heiterkeit eines Maitages, das Lachen des Himmels, das Plätschern und Rieseln des Flusses an Blumenbeeten, bald wieder die Orgie des Wahnsinns, der Schrecken und die Angst des Unheimlichen, Furchtbaren ... Alles in jähem Wechsel, blitzartig, alles von starkem Ausdruck, wie es kein Schauspieler, kein Mimiker vermag. Ich habe in meinem Leben so manchen Künstler des stummen Spiels gesehen, Roofe, Severin, Rossi, Marinelli, — sie sind alle Stümper gegen Mme. G., die im Zustande des Unbewussten uns die ganze Skala menschlicher Leidenschaften offenbart, wie dies sonst keiner vermag."

Georg Fuchs, Kunstkritiker an den „Neuesten Nachrichten" (Nr. 89, 1904), schrieb einen Aufsatz: „Die Kunst der Magdeleine", aus welchem das nachfolgende Urteil entnommen ist:

„Das Spiel der Liebe, das Locken, Werben, Sichversagen und Sichgeben, Erwartung und Schalkheit, Neckerei und Schmachten, das Scheiden und Meiden, das „Himmelhoch jauchzend — zu Tode betrübt", das grosse, ewige Hohelied der Liebe: ihr Leib singt es mit immer neuen, festlichen Gesängen. Bald scheint sie uns die kindliche Julia, zum ersten Male erbleichend unter dem Flammenblicke des Geliebten, bald Ophelia, in schuldloser Unzucht die Begierden ihres zertretenen Herzens

preisgebend, bald Isolde, vergiftet ins Innerste von dem Todestrunke der sehnenden Minne und dann ersterbend im jauchzenden Einswerden der Seelen."

„Es gibt kein tragisches Phänomen, das sie nicht Gestalt werden liesse; und als ob die heiteren Gebilde von Tanagra unter einem Zauberstabe Leben gewonnen hätten, so zieht ein Reigen von Anmut, Liebreiz, Laune, Lust und Jubel vor unserem Blicke daher."

„Hier ist grosse dramatische Kunst. Das steht ausser allem Zweifel. Und wenn es uns ernst ist mit dem Bestreben, wieder über der unterhaltend-naturalistischen Theatralik oder neben ihr zu einer wahrhaft festlichen, rhythmischen Kunst der Bühne zu gelangen, so wird uns von der Magdeleine der Weg gezeigt; vielleicht, dass solche Kunst einst entfaltet wurde, als Aeschylos den Chor der Erinnyen aus der Nacht beschwor und als Euripides die Bacchantinnen entfesselte. Hier ist aber auch grosse bildnerische Kunst. Wahrlich, die hellenische Plastik der grossen Zeit ist uns kein Wunder mehr. Die Alten hatten solche Tänzerinnen; alle ihre Berichte melden uns von einem dionysischen Rausche, von einem fraglos somnambulen Schlafzustande der kultlichen Tänzerinnen. Sie sahen das oft, was uns hier zum ersten Male wieder rein ergreift: solches Durchdringen, solches gestaltende Bewegen der Leiblichkeit durch die Kraft der „Seele" — durch den Rhythmus, der uns ebensowohl in den „Naturgesetzen" als in den regelnden Mächten des geistigen Lebens zur Erkenntnis kommt. Man darf nun nicht mehr sagen, dass wir noch nicht reif seien für diesen grossen Stil, dass wir noch kein „Publikum" dafür hätten. Es kann keine eindringlichere Wirkung geben, als sie die Magdeleine auf alle ausübte, die sie gesehen haben."

Ein sehr ausführliches Bild gibt E. v. Keyserlinck (München) in der illustrierten Beilage zu der Zeitung „Der Tag" (No. 97, 1904) von Magdeleines Darstellung des Chopinschen Trauermarsches:

„Jede Bewegung, jede Stellung ist in ihrer Schönheit aus einem tief inneren Erlebnis geboren.“

„Aus Chopins Trauermarsch macht die Künstlerin ein Epos des Schmerzes. Gramgebeugt geht sie zuerst einher. Dann bleibt sie stehen, schauert in sich zusammen — schaut vor sich hin; sie blickt in ein offenes Grab — mit Grauen und hilflosem Schmerz. Bei dem Tremolo im Bass hört sie die Erdschollen auf den Sarg niederfallen. Sie sinkt zu Boden, windet sich in unsäglicher Qual, und plötzlich stösst sie Klagelaute aus, ein wildes Schluchzen und Jammern, seltsam ergreifend und gespenstisch zugleich, wie das laute Klagen Schlafender, die von einem furchtbaren Traum geängstigt werden.“

„Mit den ersten Tönen des Mittelsatzes schaut sie auf, schaut empor, denn dieses sanfte, tröstende Singen kommt ihr von oben; sie lauscht andächtig, beseligt. Wie der Abglanz einer Himmelserscheinung liegt es auf ihrem Gesichte. Die ganze Gestalt wird zur lieblichsten Verkörperung des schönen Wortes „Trost“. Aber die dumpfen Töne des Trauermarsches setzen wieder ein. Aufs neue ergreift sie der Schmerz. Sie drückt das Gesicht zur Erde, sie klagt laut auf. Seltsam schön ist es dann, wie der übergrosse Schmerz sie bricht. Die Glieder werden schlaff, der Kopf beugt sich todesmüde, jede Linie der Gestalt spricht unendlich rührend von hoffnungsarmer Resignation. Sobald die Musik schweigt, steht die Künstlerin regungslos in ihrer letzten Stellung im Starrkrampfe da.“

„Dieses ist Kunst, grosse Kunst, kein schönes Krankheitsphänomen, kein unbewusstes, unwillkürliches Ausströmen von Empfindungen. . . . . .“

„. . . . . Nie eine Verlegenheitsbewegung, eine triviale Pose, um eine Stellung in die andere überzuleiten. Stets der kürzeste, einfachste und einleuchtendste Weg. Nichts wird gesucht, zusammengesetzt. Eine vollendete Technik nimmt hier das Aussehen einer notwendigen Lebensäusserung an, und das tut jede grosse Kunst.“

„Jeder schaffende Künstler und ein jeder, der Kunst zu

geniessen versteht, weiss es, dass das Kunstwerk in ihm nur dadurch Macht gewinnt, dass er sich möglichst von äusseren Eindrücken, von dem Leben der Aussenwelt abschliesst, das eigene Ich zurückdrängt und das Kunstwerk ungestört — allein in seiner Seele walten lässt."

„Hier schält die Hypnose die Kunst aus dem Alltagsmenschen, der die Künstlerin im gewöhnlichen Leben einschliesst, heraus."

Die „Frankfurter Zeitung" (vom 20. Februar 1904) lässt ihren Berichterstatter folgendermassen sein Urteil präzisieren:

„Es lässt sich mit wenigen Worten nicht wiedergeben, was alles zu sehen war. Wie nahm z. B. das riesige Pathos der Armbewegungen gefangen, wenn die Musik derlei erheischte! Und doch blieb dieses Pathos immer schön, ohne jede Verzerrung. Wie dionysisch fröhlich hüpften alle Gelenke, wenn die Töne dazu trieben. Und wie auf Töne reagierte Frau G. auch auf Wortkunst. Es wurde ihr jene Szene aus Wildes „Salome" vorgelesen, in der Salome vor dem abgehauenen Kopf des Johannes hinsinkt und ihm von ihrer Liebe, ihrem Hass erzählt. Man hatte also hier Gelegenheit, zwischen bewusster Schauspielkunst und dem Darstellungsvermögen der Hypnotisierten zu vergleichen, denn wohl jeder der Anwesenden hatte Wildes „Salome" im Theater gesehen. Nun, so etwas Grosses, im Grausigen wie im Lieblichen, dabei immer harmonisch, habe ich noch bei keiner Schauspielerin gesehen. Und erst das Mienenspiel! Aus der Tiefe des Unbewussten, woher alles Grosse kommt, stiegen diese Gesten, Gebärden, Bewegungen, nicht oder kaum noch behindert durch die Hemmungszentren des gewöhnlichen Wachzustandes. Künstlerischen Naturen bietet dieses Phänomen jedenfalls eine Fülle von Belehrung und Bereicherung, vor dem man staunend steht, ohne es deshalb gleich überschätzen zu müssen."

Die im „Berliner Börsenkurier" (Nr. 187 vom 21. Febr. 1904) erschienene Besprechung weist auf die Licht- und Schattenseiten der Demonstrationen mit folgendem Passus hin:

„Die Vorführungen der Frau G. sind von packendster Wirkung; über die Echtheit ihres somnambulen Zustandes kann kein Zweifel bestehen, schon darum nicht, weil vieles, was sie leistet, das mögliche Mass menschlicher Kunstfertigkeit weit überschreitet, und die elementare Gewalt ihrer Gebärdensprache ist so gross, der Reichtum ihrer Ausdrucksmittel so unerschöpflich, dass man nur staunen, oder — falls man nicht schon ähnliches aus okkulten Regionen zu sehen bekam — das Gruseln lernen kann. Immer erscheint sie bis zur völligen Identifizierung „besessen“ von der betreffenden Suggestion, bei den musikalischen Darstellungen folgt ihr Körper bis in die feinsten Gelenke allen wechselnden Rhythmen momentan mit einer Leichtigkeit und organischen Einheitlichkeit, die selbst der virtuosesten Tanztechnik unerreichbar bliebe. Wie sehr die suggerierten Vorstellungen sie beherrschen, bewiesen auch unwillkürliche Sprechbewegungen der Lippen, ja einmal — bei einer ergreifenden Darstellung des Chopinschen Trauermarsches — brach sie in laute Töne verzweifelnder Klage aus, wie sie der blossen schauspielerischen Mache niemals in gleich überzeugender Passivität zu Gebote ständen.“

„Jedenfalls verdienen die grandiosen Leistungen dieser Somnambule allgemeinstes Interesse und werden es auch sicher allenthalb finden. Nur sollte man sich im klaren sein, um was es sich bei ihr handelt. Sie gewährt einen Einblick in den instinktiven Urgrund der Menschlichkeit, wie er etwa im Traumleben oder auch in manchen Irrsinnszuständen bald anmutig, bald erschreckend hervortritt: in jenen Urgrund des primitiven, dunklen, rein-passiven Gefühlslebens, das durch den Intellekt noch nicht oder nicht mehr begrenzt, erhellt, gebändigt und geleitet ist. Die Aeusserungen dieses dunklen Gefühlslebens können ganz in derselben Weise reizvoll und harmonisch ausfallen, wie das Tierleben reich an ungezwungener Grazie ist: daneben aber äussert es sich auch — wie bei den Tieren — in ungezügelter Wildheit, in masslosen und ungeheuerlichen Verzerrungen, die mit freier Schönheit nichts

mehr zu schaffen haben. Wenn die somnambulen Demonstrationen der Magdeleine, wie schon erwähnt, vor allem unseren bildenden und dramatischen Künstlern dienen sollen, so werden sie daher mit entsprechender Vorsicht aufzunehmen und zu verwerten sein, so uneingeschränkten Dank sie andererseits als bedeutsamer Beitrag zur Kenntnis der menschlichen Seele verdienen."

Alexander Braun lässt sich in der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" über Magdeleine mit diesen Sätzen aus:

„Von einschneidender Bedeutung ist Wesen und Art der Musik nicht nur, sondern auch ihr Dolmetsch auf sie. Ein falscher Ton trifft sie augenblicks wie ein elektrischer Schlag, und erschreckt, entsetzt hebt sie die Hände zur Abwehr. Die stark differenzierte, theoretisierende, spezifisch moderne Musik, die mehr verstanden als empfunden werden will, reflektiert in ihrer Seele und demgemäss in ihren Bewegungen und ihrem Ausdruck weit weniger, als die Musik an sich. Je feinfühliger, innerlicher, schwungvoller gespielt und gesungen wird, desto verklärter, intensiver, erhabener ist ihr Tanz. Die Carmen, die sie am Montag auf öffentlicher Szene tanzte, war, wenn auch schön für den, der sie nie gesehen, so doch stumpf, flach, verwischt im Vergleich zu der rassigen, echt nationalen, gluterfüllten Gestaltung, die sie neulich privatim nach dem freien Spiel des Grafen Eulenburg gefunden hatte. Sie wiederholt nur im allgemeinen Linien, nie im Detail, das vollkommen selbständig von einem Mal zum andern wechselt. Ihre Salome nach den von Frl. Marberg, der Darstellerin der Rolle am Schauspielhaus, hinter der Szene gesprochenen Worten Wildes war viel reicher nuanciert, wohl unter dem Einfluss der theatralischen Deklamation, als die Wiedergabe der grosszügiger, plastischer und monumentaler gefassten Partie auf Grund des von Magnin einfach gesprochenen französischen Textes. Am unmittelbarsten ergab sich der seelische Kontakt auch am Montag wieder bei dem klaren, tiefbeseelten Gesang Emmy Palmars. Das Niggerlied: „Ma curly haded baby", das sie nie vorher gehört hatte, machte sie sich nach seiner ganzen

wild-zärtlichen Weise zu eigen und verdeutlichte es durchaus. Sie ist eine ausgeprägt weibliche Natur, und darum liegt ihr das Schwärmerische bis zum schwelgerisch Leidenschaftlichen, das Innerliche, Gläubige, Zärtliche, Hingebende ganz besonders. Der Grundton ihres Wesens ist romantisch. Das ergibt sich zweifellos, wenn man ihre Art, Chopin oder Bizet zu versinnlichen, mit ihrem Eindruck von Wagner und der Aeusserung der von ihm bei ihr erweckten Affekte vergleicht. Nur einmal unterbrochen, weil sie durch die Intensität des Seitenlichts plötzlich so stark irritiert wurde, dass sie in der kataleptisch erstarrten Stellung verharren musste, tanzte sie ohne Pause gegen eine Stunde, bis der Magnetiseur sie wieder sich selbst zurückgab. Das Auge bekundete sofort in dem völlig veränderten bewusst, ja beim Dank für den nun tosenden Beifall sogar siegesbewusst erstrahlenden Blick den Wandel des Seelenzustandes. — Befriedigt verliessen alle das Haus, gleichviel, ob sie sich einer geheimnisvollen Naturäusserung, ob einer unvergleichlichen Kunstleistung gegenüber glaubten."

Leopold Weber besprach in Nr. 14 (1904) des Kunstwarts die Demonstrationen und sagt unter anderem:

„Freilich, die Naturkraft in der Magdeleine — wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, um den Gegensatz zu dem bewusst persönlichen Willenskönnen in ihr zu bezeichnen — dieses in der Hypnose sich regende Naturvermögen des Tanzes und des Gebärdenspiels ist ebensowohl von einer entzückenden wie von einer mächtigen Ausdrucksfähigkeit. Und da es sich unter dem unmittelbaren Einflusse und der Leitung von Kunst, Musik, Gesang und poetischer Suggestion betätigt, so erhält auch ihre ganze Leistung etwas durchaus Kunstmässiges, wie auch schon Gumppenberg hervorhob. Nur das eigentümlich verzerrte Gesicht mit dem Ausdruck irren Entrücktseins, der gelegentlich zu einer stumpfen Grimasse entartet, der leichte Krampf, der ab und zu durch die Arme in die Finger läuft und ein Schlafmurmeln hin und wieder oder

das Wimmern beim Chopinschen Totenmarsch z. B., erinnern daran, dass wir eigentlich kein Handeln, sondern ein Erleiden vor uns sehen. Aber auch diese leise Erinnerung wird für mich auf weiten Strecken verdrängt — das muss ich bei all meinen Einwänden bekennen — durch die hinreissende Unmittelbarkeit, mit der das Gefühl, von der Musik in ihr angeschlagen, die Töne in Bewegungen und Gebärden umsetzt, mag dies Gefühl auch hin und wieder in unverhältnismässig starker Weise auf leise Reize schon reagieren. Wie sich die Schlafstarre selig aufhorchend beim ersten leisen Erklingen bis in die Fussspitzen belebt, wie sie den Tönen nachtastend mit leicht zögernden Zweifelschritten einhergeht, bis es sie fasst und dahinschwingt — wie sie die Melodie „fängt", mit den Händen sozusagen herunterholt aus den Lüften, wie einen Wunderschmetterling zwischen den Fingerspitzen verzückten Auges anstarrt — wie sie bis ins Innerste zusammenzuckt, da sie das Aufdröhnen des Trauermarsches „trifft", wie sie sich aufbäumt, das ganze Antlitz leidzerwühlt, zu pathetisch-gewaltiger Schmerzenshöhe, von wuchtigem Weh erschüttert rhythmisch einherschwankt — das alles ist so voll von blitzartig erleuchtenden Eingebungen, so voll von wahrhaftigem Erleben, so voll von ergreifender Naturpoesie, wie ich es nie auch nur in annähernder Stärke von Tanz- oder Gebärdenkünstlern in ihrer höheren Bewusstseinsphäre darstellen sah. Allerdings, auch darin muss ich Gumppenberg rechtgeben, sobald sich das gesprochene Wort in der Art zum Ton gesellt, dass eine bestimmte Vergeistigung statt bloss elementarer Beseelung verlangt wird, wirkt sie im ganzen weit weniger überzeugend. Da stellt sich's bei ihr ein wie ein Hinanstreben zu dunkel geahnten Höhen, die zu erklimmen ihr versagt ist, und ihr Pathos beginnt stellenweise an das Pathos von Kindern zu erinnern, die mit „Erwachsenengefühlen" spielen. Auf das gesprochene Wort allein reagiert sie dann überhaupt bei aller Lebhaftigkeit, ja Exaltiertheit, viel weniger treffend."

Der „Schwäbische Merkur“ (vom 25. März 1904) berichtet über Magdeleines erste Vorstellung im Wilhelmatheater in Cannstatt unter anderem:

„Die Augen leuchten; ein Glanz von Freude und Wonne verklärt die Züge, so dass man versucht wäre, dieses Antlitz schön zu nennen, wenn nicht ein leichtes Divergieren der Augen zunächst etwas störend wirkte. Bald aber empfindet man, dass hier nicht allein das Antlitz der Dolmetsch der Gefühle ist, dass vielmehr die ganze anmutvolle Persönlichkeit zum ergreifenden Ausdruck der Gefühle und zur Hervorbringung berückend schöner Bilder zusammenwirkt. In diesem harmonischen Schreiten, in diesem Wiegen und Schweben nach dem Takt der Musik zeigte sich nicht eine Bewegung, nicht eine Pose, die nicht als vollendet schön zu bezeichnen gewesen wäre. Aus dieser Fülle der Gesichte könnten die Männer der bildenden Kunst manche Anregung schöpfen. Zeigte der Rhythmus seine Nachwirkung vorwiegend in den Gesten der Tänzerin, so spiegelten sich die Harmonien, die musikalische Klangfarbe vor allem im Gesichtsausdruck. Es war geradezu wunderbar, wie man die Auflösung eines Akkords oder den Uebergang aus Moll in Dur in dem Mienenspiel Magdeleines verfolgen konnte. Am sinnfälligsten kam das Verhältnis zwischen dem Musikstück und der mimischen Darstellung der in ihm enthaltenen Gefühlswerte bei dem Trauermarsch von Chopin zum Ausdruck. In ergreifender Weise zeichnete Magdeleine den dumpfen, verzweifelten, mitunter wehevoll aufschluchzenden Schmerz am Lager des Hingeschiedenen, sodann die in dem Trio enthaltenen himmlischen Trostgefühle, in die zum Schluss das Bewusstsein der schrecklichen Wirklichkeit wieder mit wildem Schmerz jäh hereinbricht. Die wimmernden Klagetöne, die Magdeleine dabei ausstiess, wirkten auf manchen etwas peinlich.“

„. . . . . Wie wurde hier der sprudelnde Lebensborn der Straussschen Walzerklänge ausgeschöpft! Erst ein zartes Liebeswerben, dann ein kokettes Zurückweichen, halb neckisch, halb jungfräulich schamhaft; dann leidenschaftliche Hingabe und ein

toller Wirbel im freudigen Vorgenuss des herrlichen Lebens. Und das alles, ohne einen Strich von der klassischen Schönheitslinie abzuweichen. Das Publikum mit der skeptischen Physiognomie liess sich einfach mit hineinreissen in diesen Wirbel, und als Magdeleine aus ihrem somnambulen Zustand erlöst, nach fast zweistündiger gewaltiger Tätigkeit der Muskeln und der Nerven, frisch und munter, als sei nichts geschehen, vor die Rampe trat, da durchbrausten nicht enden wollende Beifallsstürme das Haus."

Maximilian Krauss äussert im „Hamburger Fremdenblatt" (vom 27. Februar 1904) u. a.:

„Was nun aber mit Worten absolut nicht zu beschreiben ist, das ist die überwältigende Schönheit aller Bewegungen dieses wunderbaren Frauenleibes. Das ist dies scheinbar gänzliche Losgelöstsein dieser Psyche von aller irdischen Schwere und Unzulänglichkeit, die auch der grössten, genialsten bewussten Kunstübung immer in gewissem Grade anhaftet. Das ist die Verlebendigung, die Materialisation erhabenster Traumvorgänge."

„Es werden schon Stimmen laut, die die seltsame Erscheinung dieser Magdeleine für die Kunst reklamieren, die von ihrem Einflusse auf sie studierende Künstler eine wertvolle Förderung der Kunst selbst erhoffen. Dies bleibt sehr zu bezweifeln. Wer vermöchte die Ganzheit dieser phänomenalen Erscheinung festzuhalten, oder auch nur annähernd aus dieser unendlichen Fülle von Bildern ein Bild herauszuschaffen, das nicht nur eben ein Moment aus einer schier schwindelnden Fülle von kaum geborenen, wieder sich verflüchtigenden Momenten wäre: wohl, die Künstler mögen dieses Phänomen ohnegleichen bewundern, sich an ihrem Anblick berauschen und begeistern — aber die Kunst der Madame Magdeleine lässt sich nicht fassen mit tastenden Fingern, nicht festhalten in Formen, weil sie eben von aller Erdenschwere losgelöst nur eine rein psychische Erscheinung, ein Traum ist."

„Zweifler und Skeptiker, die den Séancen der Magdeleine beiwohnten, wollen es nicht wahr haben, dass man es hier mit

einer aus dem Unbewussten kommenden Erscheinung zu tun habe. Dieser Zweifel wäre aber nur geeignet, den Ruhm und die Bedeutung der Schlaftänzerin ins Ungemessene zu erhöhen. Denn, wenn diese Kunst der Magdeleine bewusste Kunst, also auf Studium und natürlicher Veranlagung beruhende Kunst wäre, so müsste man sagen, die Welt habe bis heute noch kein ähnliches künstlerisches Genie erblickt."

Dr. med. Grossmann weist in seiner psychologisch-kritischen Studie über das „Schlaftanzen" darauf hin, dass es den von ihm zu derartigen Affektstudien verwendeten Hypnotisierten an dem beseelenden Moment, der Seele gefehlt hatte, und damit an dem getreuen unbestechlichen Spiegelbild derselben dem Auge; der Blick sei mehr oder weniger ausdruckslos. Das mag für die Grossmannschen Versuchsobjekte zutreffen; verallgemeinern und auf die Ausdrucksbewegungen der Magdeleine G. lässt sich dieses Moment keineswegs anwenden.

Der Schriftsteller Dr. Walter Bormann hat seine Beobachtungen über Magdeleines Auge in folgende Sätze gefasst (Uebersinnliche Welt v. April 1904):

„Zur richtigen Schätzung von alledem verdient nicht die wenigste Beachtung die Augensprache der Dame. Diese rege, vielgebrochene Beweglichkeit im raschen Flusse des wirklichen Lebens ist es ganz und gar nicht, was wir darin erblicken; immer bloss den Ausdruck eines höchsten, im Innersten gesteigerten Lebens sehen wir wundersam in diesen gespannten und zuweilen schielenden Blicken; und wie mit den Augen verhält es sich mit der ganzen Körpersprache."

Wer sich die Mühe nimmt, die ca. 1000 verschiedene Aufnahmen der hypnotisierten Künstlerin umfassende Kollektion von Photographien (Böissonas Genf) durchzustudieren, wirdfinden, wie unrichtig die Verallgemeinerung des Grossmannschen Satzes auf Magdeleine ist. Uebrigens beweisen meine früheren Studien das gleiche; aber zuzugeben ist, dass man sehr selten passende Versuchsobjekte findet.

Das rein Naturalistische, roh Elementare in dem Mienenspiel der Tanzsomnambule wurde mehrfach Gegenstand

der Kritik. So äussert sich das Stuttgarter Tagblatt vom 28. März 1904 in diesem Punkte wie folgt:

„Beim Chopinschen Trauermarsch z. B. überschritt das mit krass naturalistischer Energie sich äussernde Pathos weit die Grenzen des Künstlerischen, innerhalb deren sich die Musik hält. Auch die mimische Begleitung z. B. zu Gretchens Gebet oder zum „Erlkönig“ war reich an furchtbar erschütternden Einzelheiten und würde doch, von „wachen“ Künstlern nachgeahmt, nur zu einem Stil wüst naturalistischer Uebertreibung führen können.“

„Das Schönste, Unanfechtbarste bietet Magdeleine doch im eigentlichen Tanz, im tanzmässig Belebten. Der Chopinsche Walzer, die beiden Carmenarien, der Donauwalzer — das waren köstliche Gebilde einer reinen Daseinsfreude, die, jeder Erdenschwere entladen, sich beflügelt auf der Welle des flüchtigen Wohlklangs wiegt.“

„In diesen Tänzen also, meine ich, wird wohl das künstlerisch Wertvollste und Bleibendste dessen liegen, was uns Magdeleine zu geben hat. Ausserdem in Einzelheiten ihrer Bewegungen und Stellungen, durch die sie vor allem den Künstlern Anregungen geben kann.“

Die Ursachen des hier geschilderten Eindrucks von dem Chopinschen Trauermarsch sind an anderer Stelle dieser Schrift (S. 67) erörtert.

Der Schwäbische Merkur vom 28. III. 04 geht in dieser Kritik noch weiter. Der Schluss dieses Referates lautet:

„Ein ungetrübter ästhetischer Genuss jedoch stellt sich da nicht mehr ein, wo Frau Magdeleine gezwungen wird, in das Gebiet der Darstellung innerlichsten Erlebens und seelischer Konflikte hinüberzuschreiten. Zu einem vollen ästhetischen Genuss fehlt die erste Grundbedingung, nämlich die Möglichkeit, sich mitfühlend in die Empfindungswelt des Künstlers hineinzuversetzen. In irgend einer Form müssen wir das miterleben können, was die Seele des Künstlers bewegt. Bei den Darbietungen der Frau Magdeleine, soweit sie über das Gebiet des Choreographischen hinausgreifen, stehen wir ratlos den Aeusse-

rungen einer uns fremden Psyche gegenüber, zu der wir nicht mehr die Brücke eines mitempfindenden Verständnisses schlagen können. Nach einigen Versuchen, in das Labyrinth dieses psychopathisch tangierten Seelenlebens einzudringen, wendet man sich erkältet und ernüchtert ab, und es wird wohl manchem Zuschauer gegangen sein, wie uns, dass er nämlich, je grösser auf der Szene der Aufwand an mimischem Pathos war, innerlich um so kühler wurde. Den Lorbeer der vollen Künstlerschaft, der auch der Traumtänzerin so reichlich von rasch bereiten Händen gespendet wurde, müssen wir ihr demgemäss vorenthalten. Sie bleibt für uns auf der tieferen Stufe des interessanten, aber fremdartigen Phänomens, mit dessen Ergründung nur noch die kühle wissenschaftliche Reflexion etwas zu tun hat, während wir ihr das aus tiefster Seele stammende Mitempfinden und die begeisterte Bewunderung versagen müssen, die eben nur echte, auf dem Boden des natürlichen, wenn auch gesteigerten Empfindens erwachsene Künstlerschaft für sich in Anspruch nehmen darf. In ästhetischen Dingen sind uns noch immer Goethes Aussprüche über Kunst und Künstler ein Kanon, der nicht zu den schlechtesten gehören dürfte. Was würde Goethe gesagt haben, wenn er gesehen hätte, wie das Theater aus einer Stätte der Kunst zum Ort für eine Schaustellung wird? Wenn wir uns des Grundes erinnern, der ihn dazu veranlasst hat, sich von der Leitung des Weimarer Theaters zurückzuziehen, so werden wir wohl zu dem Urteil kommen, dass diese Frage im selben Augenblick, wo sie gestellt ist, auch schon beantwortet wird."

Auch diese Auffassung wird begreiflich, sobald das rein äusserlich Schauspielerische in ihren Darbietungen überwiegt, sobald sie den seelischen Inhalt nicht selbst miterlebt, sei es bei ungünstiger Stimmung, bei mangelhafter musikalischer Begleitung oder bei oft wiederholten Stücken, für welche sie sich nur mehr schwer erwärmt, — es müsste denn ein hinreissender Ausdruck des Vortrags sie neu beleben.

Das Chemnitzer Tageblatt vom 7. IV. 1904 ist anderer Meinung als die Vertreter der beiden genannten Blätter: wahr-

scheinlich wurde in diesem Falle der Chopinsche Trauermarsch von ihr infolge besserer Bedingungen ergreifender gegeben. Das Blatt äussert sich mit folgenden Sätzen:

„Die Künstlerin tritt auf in eine Art Peplos von wunderbar weich fallendem, silbergrauem Stoff gehüllt. Ein blasses, nervöses Gesicht von unverkennbar slavischem Typus. Der seltsam gezeichnete, ein wenig breite Mund scheint fähig, der ganzen Skala der Leidenschaften Stempel zu sein, er spiegelt die derben Instinkte ebenso wie die feineren Zwischenstufen. Das Auge scheint bald wie gebannt, mit der Starrheit der hysterisch Befallenen, bald wechselt der Ausdruck des Blickes mit den jeweiligen Leidenschaften, die von der Musik auf die Tänzerin überzuströmen scheinen, um ganz Besitz von ihr zu ergreifen. Auch die feinen Glieder des schlanken, schmiegsamen Körpers sind von einer selten starken Ausdrucksfähigkeit in ihren fast immer schönen, man möchte sagen „plastisch gedachten" Posen. Diese Glieder sind so gewandt, dass sie dem Körper der Tänzerin Stellungen einzunehmen gestatten, die jeder Schwerkraft Hohn zu sprechen scheinen. Madame Magdeleine ist eine grosse Künstlerin. Das Wesen ihrer Kunst beruht offenbar in der Uebertragung des assoziativen Faktors eines Musikstückes in die Ausdrucksmöglichkeiten einer ungemein differenzierten Gebärdenkunst. Nebenher geht noch das rhythmische Moment. Am ergreifendsten habe ich die Wiedergabe von Chopins Trauermarsch gefunden. Als ob aus einem dunklen Lande alles Grams eine Priesterin zu uns gesandt wäre, steht sie da. Der Schmerz selbst scheint Gestalt und Leben angenommen zu haben, so schreitet sie dahin, starr, wie unerbittlich. Dann bricht sie zusammen, sie windet sich am Boden mit den zuckenden Bewegungen eines zu Tod Verwundeten, aus der Kehle dringt ein irres Röcheln, ein gottverlassenes Wimmern der Qual und Aengstigung. Der Mittelsatz bringt Frieden, Ruhe; in den Augen glänzt ein Leuchten, als sähen sie in selige Fernen, bis die schaurigen Töne des ersten Satzes wieder anheben. Wie unerquicklich, dass man die Wirkung dieser eigenartigen Kunst

nicht auskosten kann, ohne durch den Wirrwarr zweifelhafter Hypothesen und Schlussfolgerungen zur Opposition gezwungen zu werden. Gerade bei Chopins Trauermarsch! — Man versichert mit offiziellstem Ernst, die Lebendigkeit der Bewegungen lasse bei Wiederholung eines Tonstückes nach, und jedermann kann sich überzeugen, dass Chopins Trauermarsch bei allen Vorstellungen wiederkehrt und stets die unmittelbarsten Wirkungen auslöst. Dagegen zeigt sich bei Improvisationen öfters etwas Zagendes, Unentschlossenes, Zuwartendes in Bewegungen und Mienenspiel."

Als letzte Meinungsäusserung öffentlicher künstlerischer Kritik sei hier der im Namen vieler Künstler und Bewunderer Magdeleines von vier bekannten Vertretern der Münchner Künstlerschaft ausgesprochene Dank mitgeteilt. Derselbe lautet:

„In Ergänzung zu den ärztlichen Erörterungen über den Zustand Magdeleines während ihrer Darbietungen sehen wir Künstler uns veranlasst, ohne Rücksicht auf die Frage, wie jene Leistungen zustande kommen, den Gefühlen unserer höchsten Bewunderung und wärmsten Dankbarkeit öffentlich Ausdruck zu geben für die ausserordentliche Fülle von ästhetischer Anregung und Genuss, welche uns durch die Gelegenheit der Beobachtung ihres Reichtums an Ausdrucksfähigkeit und herrlichen Bewegungen zuteil wurde."

Gez.: Fr. Aug. v. Kaulbach. Frz. Stuck.
Alb. v. Keller. Bernhard Stavenhagen.

Die öffentliche Kunstkritik ist sozusagen ein Spiegel für die künstlerische Wirkung der somnambulen Pantomime auf das Publikum und insofern ein notwendiger Bestandteil zur Beurteilung der gesamten künstlerischen Erscheinung der Schlaftänzerin. Es erschien daher zweckmässig, die Meinungsäusserung hervorragender Kunstkritiker, sowie einige Stimmen aus der führenden Tagespresse hier wiederzugeben, mit Einschluss negativer Urteile auf sachlicher Grundlage. Dagegen mussten jene Pressprodukte vollständig übergangen werden, deren offensichtliches

Bestreben lediglich gehässige Angriffe auf an der künstlerischen Vorführung beteiligte Personen unter voller, vielleicht bewusster Ignorierung des wirklichen Tatbestandes bezweckte.

Wie schon in der Einleitung hervorgehoben und an der Hand der vorstehenden Einzelurteile nachgewiesen ist, waren weder Angriffe der genannten Art, noch mancherlei berechtigte Einwendungen (wie z. B. die Erörterung über das roh Naturalistische oder über den begleitenden Bewusstseinszustand) im Stande, den ungewöhnlich starken Erfolg abzuschwächen, den das erste Auftreten einer hypnotisierten Künstlerin auf einer deutschen Bühne errungen hat.

IX. Kapitel.

Zur psychologischen und künstlerischen Würdigung des Schlaftanzes.

Die blitzartige Schnelligkeit mit der Frau G. in ihrem hypnotischen Zustande akustische Reize in komplizierte Tanz- oder Ausdrucksbewegungen umsetzt, erinnert an die Reflexbewegungen, welche des psychischen oder bewussten Parallelvorganges entbehren. Dieselben erwecken den Eindruck fertiger, eingeübter, gewohnheitsmässig ablaufender Bewegungsvorgänge, welche zu ihrer Betätigung einer geringen psychischen Anregung durch die betreffende Tonempfindung brauchen. Diese Disposition zu dem erleichterten oder gesteigerten Ablauf von Bewegungsantrieben braucht nicht durch Vorstudium und Uebung im wachen Zustand entstanden zu sein; sie kann als Uebungsresultat ihrer Vorfahren (d. h. als vervollkommnetes anatomisches Substrat für Auslösung dieser Bewegungsform) ererbt und im wachen Zustande durch widerstreitende Empfindungen (Müdigkeit), entgegenwirkende Reizzustände (Anämie) gehemmt sein, — würde also nach dieser Auffassung in verstärkter Energie während der Hypnose, befreit von hemmenden Gegenwirkungen, zur Geltung

kommen. Der Bewegungsautomatismus geht mitunter, wie die Erfahrung lehrt, so weit, dass er willkürliche Handlungen vortäuscht. Das Exerzieren, Rechnen, Schreiben, Spielen musikalischer Instrumente, Tanzen findet in den meisten Fällen automatisch statt.

Man stelle sich den Klavierspieler vor, der ein oft geübtes Klavierstück vorträgt, während seine Gedanken anderswo weilen. Die optischen Erregungen durch die Noten wirken fortwährend auf die Körperbewegungen. Allerdings mussten die bewussten willkürlichen Handlungen vorausgehen bis das Stück automatisch vorgetragen werden konnte. Während solche Akte anfangs unter fortwährender Mitwirkung von Erinnerungsbildern sich abspielen, verlieren sie allmählich den psychischen Parallelvorgang; sie werden automatisch; nur der erste Anstoss erfolgt mit Bewusstsein. Wie weit das Spiel eines durch Ererbung erworbenen Reflexmechanismus gehen kann, das zeigt der rein reflektorisch erfolgende Nestbau der Vögel infolge der Reizwirkung durch die sich entwickelnden Genitalorgane; interkurrente Reize modifizieren und komplizieren die Reihe der hierzu nötigen Bewegungsvorgänge (Finden und Forttragen eines Strohhalms für den Nestbau etc.). Das Ausweichen von Hindernissen kann ebenfalls, wie Tierversuche deutlich zeigen, noch rein automatisch erfolgen.

Instinktive Handlungen in der Gefahr können mit Zweckmässigkeit ohne jede Ueberlegung, also automatisch erfolgen. Auch der Hypnotisierte führt ihm aufgetragene Bewegungen automatisch aus (sog. Befehlsautomatie).

Die suggestive Wirkung der Musik bringt, wie Hellpach[1]) mit Recht betont, die Marschfähigkeit einer Truppe zum letzten Aufflackern des Könnens; die Musik vermag Herrin unserer Stimmung zu werden ohne unsern Widerstand und erzeugt auf affektivem Wege einen Leistungszuwachs; die Einwirkung der Töne könnte auch ohne Hypnose unter bestimmten Voraussetzungen,

[1]) Hellpach. Analytische Untersuchungen zur Psychologie der Hysterie. Zentralblatt für Nervenheilkunde. Dez. 1903.

einen Menschen berauschen, zum Schaffen veranlassen, und eine Reihe von Handlungen zur automatischen Realisierung bringen.

Die von Dr. Schultze im letzten Teile dieser Schrift geschilderten Reaktionen der Tänzerin auf Tonhöhe, Tonleitern, Rhythmus etc. erwecken durchaus den Eindruck einer gesetzmässigen Abhängigkeit ihrer Bewegungsimpulse von der Art und Schnelligkeit der Tonreize. Die Anwendung der gleichen Reize brachte im wesentlichen die gleichen motorischen Wirkungen, einmal schwächer, einmal stärker zustande. Auch bei den Versuchen über Konsonanz und Dissonanz lösten gleichsinnige musikalische Bewegungen gleichsinnige Körperbewegungen aus. Auf die hohen Töne reagiert sie in der Regel mit dem mimischen Ausdruck der Lust, auf die tieferen mit dem Ausdruck der Unlust oder Trauer. Die Rhythmik der Tonfolgen begleitete sie durch Gebärden der Arme und Beine. Intensität der Töne korrespondiert mit Anspannung der Muskeln; Kreszendo und Dekreszendo auf dem Klavier entspricht in der motorischen Reaktion der Spannung und Lösung. Fortgehen der Tonfolgen nach oben wirkt deutlich Lust erregend. Bei einer Oktaventonleiter nach oben erhebt sie sich vom Sitzen zum Stehen, hebt die Arme langsam in die Höhe und streckt den Körper. Beim Oktavschritt zur Tiefe gespielt über 3 Oktaven sinkt sie mit Unlustreaktion zusammen, legt sich auf den Boden und krümmt sich, wie wenn sie hineinkriechen wollte. In der Beurteilung der elementaren Tonreaktion spielen auch ihre momentane Stimmung und Disposition mit. Dur wirkt feierlich oder heiter, Moll im Sinne der Trauer, das hängt aber ab von der Art der Verwendung der Tonart im Musikstück. Auflösung von Akkorden in Arpeggien brachte ungleich freiere Bewegung von Glieder und Rumpf.

Die Sicherheit und Feinheit der Gefühlsreaktion bei Tonreizen erscheint bei ihr ausserordentlich, und die Auslösung der mimischen Bewegungen erfolgt offenbar bei diesen einfachen akustischen Versuchen instinktiv, also ohne bemerkbar psychische Parallelvorgänge. Hofkapellmeister Reichenberger steht auf dem

Standpunkt, dass der in ihrem Mienenspiel sich wiedergebende Empfindungsausdruck unter Umständen einen wertvolleren Beitrag zur Charakteristik der Tonfarben und Tonarten liefern dürfte, als alle bisher über diesen Stoff erschienenen Beobachtungen und Abhandlungen.

Sicherlich ist ferner als automatisch anzusprechen eine oft auf der Bühne zu beobachtende äusserliche Art, die Deklamationen nicht nach geistigen Zusammenhang, sondern nach dem Wortsinn dramatisch zu deuten. Das Wort „Kuss" erzeugt regelmässig die stereotype Bewegung des Berührens der Lippen mit der Hand, „Pflanze" oder „Blume" Berühren der auf der Bühne stehenden Pflanzen.

Die bekannten 7 Todsünden, oder die Jahreszeiten, wenn sie ihr von Magnin zugerufen werden, ergeben fast stets blitzschnell die gleiche plastische Figur, erfolgen also auch bei dem leisesten psychischen Anstoss automatisch. Dasselbe gilt auch wohl bei einer ganzen grossen Reihe komplizierter zusammengesetzter mimischer und pantomimischer Bewegungsgruppen, die bei der geringsten Anregung viel zu rasch eingestellt sind und ablaufen, als dass man dabei auf irgend eine nennenswerte psychische Teilnahme ihrerseits schliessen könnte. Und sie treten immer auf dieselbe Weise ein.

Wir können also sagen: die ihr ohne weiteres für die Kunstleistung zur Verfügung stehenden, mühelos beherrschten mit gewissen Tonempfindungen und Vorstellungen (Worten) durch Gewohnheit und Uebung verknüpften Bewegungsantriebe bieten ihr ein reichhaltiges technisches Material für ihre Kunst; die Auslösung ihrer Bewegungsimpulse ist, wie Schultze (S. 155) mit Recht ausführt, durch die individuelle Anlage, sowie durch die hypnotische Bewustseinseinengung gesteigert.

Um eine Kette solcher zweckmässig geordneten Bewegungen automatisch ablaufen zu lassen, bedarf es nur einer geringen Teilnahme ihrer Aufmerksamkeit, ihres Bewusstseins. Der einmal eingeleitete Ablauf, die Aufeinanderfolge ergibt sich mechanisch. Das gilt besonders von bereits mehrfach

gemimten Musikstücken, bei denen die Mechanik des Bewegungsablaufs sogar schneller arbeitet, als die korrespondierenden Töne. Das Ordnen der Haare, wenn sie aufgehen, das Aufraffen des Gewandes, das Anpassen an den Raum sind ebenfalls Vorgänge, gegen deren automatischen Charakter sich wenig einwenden lässt, wenn man an die komplizierten Handlungen Schlafender und Träumender denkt. Dasselbe gilt für die durch die speziellen Takte eines Tanzes (z. B. eines Walzers) rhythmisch ausgelösten Bewegungen.

Das öftere Reagieren auf Tonart und Rhythmus ohne Auffassung des inneren Gehaltes der Musik spricht eher für eine rein mechanische als für eine zielbewusste Umsetzung der Töne.

Wahrscheinlich aber ist der Automatismus, die rein mechanische Reaktion, bei welcher das Psychische mindestens nur eine auslösende oder Nebenrolle spielt, noch viel weitergehend als hier geschildert, und gilt auch möglicherweise für manche komplizierte plastische Pose oder Tanzfigur, die uns als Resultat einer willkürlichen Handlung ihrerseits erscheint, soweit man in der Hypnose von „Willkür“ sprechen kann.

Ob im wachen Zustande diese motorischen Einstellungen auch nur in annähernd gleicher Präzision und Schnelligkeit zu erzielen und künstlerisch zu verwerten sind, das erscheint fraglich.

Zu diesem automatisch ablaufenden und durch die feinsten psychischen Reize regulierbaren Spiel koordinierter Bewegungen tritt ihre psychische somnambul veränderte Individualität. Dieselbe kommt aber auch gegenüber dem geschilderten Umsetzungsprozess von Tonreizen und Gefühlsregungen in Bewegungen niemals derart zur Geltung, dass der impulsive unmittelbare Charakter der Bewegungen darunter leiden würde.

In bezug auf die Beurteilung ihrer psychischen Funktionen in der Hypnose im allgemeinen verweise ich auf die ausführliche Erörterung dieser Frage im Kapitel „Hypnose“ (namentlich in bezug auf Affekterregbarkeit, Gefühlsbetonung, Gedächtnis, Dissoziation, Halluzinieren etc.). Hier interessiert uns nur ihre

künstlerische Persönlichkeit im Somnambulismus. Da frappiert zunächst die ausserordentliche Sicherheit und Feinheit ihres musikalischen Gefühls. Sie fasst die feinsten Nuancen der Musik auf und gibt sie mimisch wieder, sie markiert durch die Bewegungen kleinere Fehler im Spiel (Detonieren im Gesang) in Form von Unlustreaktion, oder durch Ausdruck von Schmerz; ähnlich verhält sie sich bei schlechter Musik, bis zu vollständigen Abwehrbewegungen gegen den Spieler. Ihre Person ist also keineswegs ein einfaches automatisches willenloses Werkzeug für die Toneinwirkung, trotz des oben erwähnten mechanischen Charakters zahlreicher Interpretationen[1]).

Sie steht auch durchaus unter dem Einflusse ihrer eigenen jeweiligen Stimmung. Je besser dieselbe ist — in Voraussetzung guter musikalischer Begleitung — umso vollendeter wird ihre künstlerische Leistung; bei weniger guter körperlicher oder psychischer Disposition kommen alle die erörterten Schattenseiten, wie das sichtlich Mechanische, Aeusserliche, die Uebertreibung (bis zur Grimasse), das schauspielerisch Gewollte, Posenhafte mehr zum Vorschein. Entweder sie gibt sich dem musikalisch-dramatischen Eindruck ganz hin (volle Affekthöhe von unmittelbar ergreifender Wirkung) oder aber sie dramatisiert ohne wirkliche innere Wärme, mechanisch, äusserlich und erweckt dadurch den Eindruck einer Schauspielerin. Das hängt wesentlich auch von ihrer Stimmung sowie von der Art der Musik und künstlerischen Mitwirkung ab. Magdeleine verfügt über gewisse wiederkehrende Bewegungsgruppen von vagem, unbestimmtem Charakter, mit denen sie ihr unverständlich bleibende Teile der Musik begleitet oder Uebergänge von einer Stimmung zur anderen. Mitunter ist sie schwer aus einer

[1]) Bedauerlicherweise hat der von mir der Kürze wegen angewendete bildliche Ausdruck „somnambuler Reflexautomat“ zu vielfachen Missverständnissen Veranlassung geboten. Das Wort „reflexmässig“ sollte nur die blitzartig rasche, dem Reflex vergleichbare Reaktion ihrer Bewegungen charakterisieren, während schon aus dem Zusatz „somnambul“ hervorging, dass ihre psychischen Leistungen zum grossen Teile von einem veränderten Bewusstseinszustande abhängen, also durchaus nicht ausnahmslos „automatisch“ zu deuten sind.

Stimmung herauszubringen oder zeigt das offensichtliche Bestreben, sich rhythmisch-motorisch nach einer bestimmten Richtung (z. B. im Tanz) auszuleben[1]). Sie neigt als slavisch-romanische Natur zum Pathos, übertreibt leicht das Tragische und trägt leicht bei der kleinsten Flexion im Improvisieren auf. Ihre Rezeptionsfähigkeit geht nach den Beobachtungen von Prof. Thuille und v. Kaskel nicht über eine bestimmte Grenze hinaus. Um ihr Musikverständnis zu prüfen, wurden ihr im wachen Zustande von dem Komponisten Karl v. Kaskel Teile aus Beethovens fünfter Symphonie, aus der symphonischen Dichtung Tasso von Liszt sowie aus Till Eulenspiegel von Richard Strauss vorgespielt. v. Kaskel konnte hierbei nicht den Eindruck gewinnen, dass sie eine aussergewöhnliche Anteilnahme zeigte. Sie findet den 1. Satz der 5. Beethovenschen Symphonie sehr schön, „classique"; besonders gefallen ihr die melodiösen Zwischensätze.

Beim Vorspielen des „Tasso" v. Liszt ist sie höchst aufmerksam, beginnt zu starren und man gewinnt den Eindruck, als ob eine leichte hypnoide Absence eintreten würde. Das Tonstück gefällt ihr, was auch aus ihrer Reaktion hervorgeht, und erinnert sie an Wagnersche Musik. Sie erzählt dabei, dass sie schon als Kind von 4 Jahren unter das Klavier gekrochen sei, wenn ihre Mutter spielte; die Musik hätte von jeher auf sie eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt. Till Eulenspiegel von Strauss findet sie originell, kann aber nicht angeben, von wem die Musik ist. Während des Spieles im wachen Zustande steigt die Herztätigkeit auf 102 Pulsschläge (geprüft von Dr. Wacker).

Wenn ihre Aufmerksamkeit durch irgend eine Unterhaltung

---

[1]) Die Inanspruchnahme ihrer motorischen Tätigkeit strengt die Künstlerin weit mehr an, als das psychische Miterleben der dramatisch-musikalischen Suggestionen, am leichtesten ermüdet sie bei starker Anstrengung der unteren Extremitäten, also im eigentlichen Tanz, besonders bei den Rhythmen des Czardas. Im Programm sind also Stücke dieser Art mit Vorsicht auf möglichst kurze Zeiträume zu beschränken. Längeres, intensives Bewegungsspiel von Antlitz und Oberkörper greift sie viel weniger an.

abgelenkt wurde, schien sie in diesen Momenten die Musik nicht wahrzunehmen. Nach v. Kaskel zeigte Magdeleine G. gegenüber hochklassischer Musik keine aussergewöhnliche Teilnahme, wenn es auch nicht zu leugnen ist, dass sie ein gewisses Verständnis für polyphone, gedankentiefe, komplizierte Tonsätze besitzt. Allerdings liegt dieselbe ihrer ganzen Natur weniger, als Musikstücke mit mehr sinnfälligem, leicht erkennbarem Stimmungscharakter und ausgesprochenem Rhythmus.

Im Anschluss an die erwähnten klassischen Schöpfungen wurden ihr ebenfalls im wachen Zustande von v. Kaskel nacheinander Chopin, Massenet, Gounod, Joh. Strauss, Charpentier vorgespielt, ohne Nennung des Inhalts und der Komponisten. Sie erriet ohne Schwierigkeit jeden dieser Komponisten. Puls wurde wiederum geprüft, zeigte 90 Schläge.

Offenbar steht ihrem Verständnis die leichtere Musik näher. Endlich glaubt v. Kaskel, dass ihre musikalische Befähigung keine ernsthafte Ausbildung erfahren hat. Nach seiner Auffassung geht ihr Musikverständnis im wachen Zustande nicht über dasjenige einer musikalischen Dilettantin hinaus. Eine Steigerung dieses Verständnisses in der Hypnose ist ebensowenig anzunehmen, wie eine Erweiterung ihrer akustischen Empfindlichkeit für Tongrenzen nach unten und oben.

von Kaskel äussert sich in einem Briefe über diesen Punkt wie folgt:

„Wenn sie den latenten Stimmungsgehalt eines Tonstückes zur Erscheinung bringt, so ist es doch wohl hauptsächlich nur der Ausdruck der Musik, der sie so mächtig berührt. Mit anderen Worten: ich fürchte, der kunstvollste Kontrapunkt, die vortrefflichste polyphone Stimmführung, die ausgesprochenste Eigenart eines Musikstückes würden sie verhältnismässig kühl lassen, während sie bei einfacher, leicht zugänglicher Musik, wofern diese nur mit ausgesprochenem Stimmungsgehalt konzipiert ist und mit grossem Ausdruck vorgetragen wird (— und dies scheint eben das punctum saliens zu sein —), in Entzücken oder Schrecken geraten und diese Affekte in ihren Bewegungen

zu ungleich lebhafterer Erscheinung bringen wird. Wir sahen ja doch, wie stark schon allein die rein dynamischen Abstufungen ein und desselben Tones auf sie einwirkten. Je eindringlicher die Aeusserung der jeweiligen musikalischen Stimmung ist, desto stärker wird sie sich beeinflussen lassen. Sie ist infolgedessen auch durchaus kein Prüfstein für den künstlerischen Wert oder Unwert eines Musikstückes, wohl aber für dessen Stimmungskraft. Dass sie auf farblose und triviale Musik schwach oder widerwillig reagiert, versteht sich von selbst. Denn dazu ist sie musikalisch genug."

Prof. Thuille, der musikalische Leiter einer Reihe von Demonstrationen, bestätigt diese Anschauung. Auf ihn macht ihre Bewegungstechnik nicht den Eindruck einer gelernten Technik, sondern den der unmittelbaren Auffassung. Ihr Abbild von Klängen und Klangverbindungen hängt ganz ab von ihrer Stimmung, von ihrer subjektiven Auffassung.

Bei der Darstellung eines Allegretto aus der A-dur-Symphonie von Beethoven betonte sie das getragene melancholische Hauptthema mit stark tragischen Accenten, legte aber auch den Mittelsatz in A-dur, der gerade das Gegenteil ausdrücken soll, im schmerzlichen Sinne aus.

Trotzdem aber ist nach Prof. Thuille die Art ihrer motorischen Interpretation gewisser Musiktypen vorbildlich. Ein Kriterium für das in der Musik geistig und technisch Richtige stellt sie nicht dar. Es trifft deswegen auch der von ihr gewählte Ausdruck nicht immer zu; die Art ihrer Darstellung deckt sich vielfach nicht mit unseren Vorstellungen, kann sogar direkt falsch sein.

Ihrem slavischen Naturell liegen ganz besonders gut ungarische und polnische Tanzweisen; mit zu den besten Darbietungen gehören ihre Uebersetzungen von Chopin.

Bei den musikalischen Darstellungen solcher Art steigert sich ihre künstlerische Anpassung mitunter bis zu dem Inbegriff von Grazie, Anmut und Zierlichkeit. Ihr Körper folgt allen wechselnden Rhythmen mit einer Leichtigkeit und organischen Ein-

heitlichkeit, die selbst der virtuosesten Tanztechnik unerreichbar bliebe. So war die Darstellung des Straussschen Donauwalzers in dem Wilhelmatheater in Stuttgart ein Meisterwerk vollendeter Grazie. Hierbei handelt es sich zweifellos um zielbewusstes Gestalten insofern, als die rhythmischen Bewegungen von ihr durch fein gewählte Erinnerungsbilder und Phantasievorstellungen vergeistigt, belebt und stilisiert werden. So stellt sie z. B. in dem „Erlkönig" abwechsend den Wind, den Vater und den Geist dar, in Carmen, je nach der Musik, die Carmen oder den Fechter; malende, fingierende Bewegungen deuten stets die an der Situation beteiligten Gegenstände und Personen an. Zweifellos spielen hierbei im Gegensatze zu dem rein automatischen Teil ihrer Leistungen ihre künstlerisch gestaltende Phantasie und der schauspielerische Gedanke eine entscheidende Rolle. Denn sie erheben ihre Darbietungen erst auf ein künstlerisches Niveau. Unser Ballett könnte aus ihrem vergeistigten Bewegungsspiel viel Neues erlernen.

Der choreographische Teil ihres Könnens hat den einheitlichen Beifall der Kunstkritik gefunden, während über die Aeusserungen ihres vielleicht noch grösseren, rein mimischen Talentes infolge der leicht ins leidenschaftlich verzerrende Extrem gehenden Uebertreibungen die Meinungen geteilt sind. Trotz dieser Schattenseite bleiben aber auch auf rein dramatischem Gebiet eine grössere Zahl von Leistungen (als Salome, Gretchen, im Erlkönig, als Carmen, als Judith, und in der Darstellung der zahlreichen photographierten Posen) übrig, die den höchsten Anforderungen der Schauspielkunst genügen. Um den genannten Fehler richtig zu beurteilen, dazu gehört Berücksichtigung des Umstandes, dass sie keine mimischen Proben hält, also den Inhalt des Darzustellenden nicht kennt, dass ihr die Selbstkontrolle über die ästhetisch zulässige Grenze fehlt. Die Uebertreibungen sind also auch — ganz abgesehen von ihrer hysterischen Disposition — die notwendige Folge ihrer Unmittelbarkeit und ihres slavischen Blutes.

Interessant ist das Urteil eines Kenners der Pantomime

des Feuilletonisten Oskar Geller über den technischen Eindruck, den Magdeleines motorische Interpretationen auf ihn gemacht haben. Geller sagt (Münchner Zeitung Nr. 59) darüber folgendes:

„Denn all das, was Mme. G. uns zeigt, wurzelt tief in diesen Ueberlieferungen; ich habe bereits einmal ausdrücklich bemerkt, dass einzelne pantomimische Bewegungen, die sie zeigt, ganz deutlich der Zeit eines Lagrange (zur Zeit Molières), dem Roofes, Debureau u. s. w. entstammen."

„Fasst man alle diese Einzelheiten zu einem Gesamtbilde zusammen, ist es für den Kenner unschwer zu erraten, die Pantomime der Magdeleine G. sei durchwegs Marseiller Schule, als deren vornehmsten Repräsentanten wir wohl Séverin betrachten können. Ganz besonders zeigt sich dies in der Sprache der Finger. Wenn aber Mme. Magdeleine ihr Gewand emporrafft, es bis zur Höhe des Mundes hebt und die „antike" Pose stellt, die das absolute Schweigen in tiefer Trauer bedeutet, so hat sie dieses Ausdrucksmittel der Schatzkammer Contis entnommen, das erst durch Debureau verfeinert wurde. Andererseits ist das Zurückbeugen des Oberkörpers typisch für Séverin, es sei nur an seine Pantomime „Chant d'Habit" (von Catulle Mendes) erinnert. Manche feine Bewegung weist wiederum auf den eleganten Thales zurück, so besonders die Leichtigkeit und das Fliessende der körperlichen Linien."

„Es ist sehr viel in ihrer Pantomime, das ausgesprochen den Typus des südfranzösischen Pierrot trägt, das zum eisernen Bestande seines stummen Spiels gehört. Das alles ist keine Impression mehr, es kann auch keine Impression im Sinne der künstlerischen Wertschätzung sein, da es als typisches Ausdrucksmittel bereits besteht und als solches Anerkennung gefunden hat."

„Madame Magdeleine G. ist in den Geist der Pantomime so sehr eingedrungen, dass sie unter ihrem Banne steht. Und es liegt vornehmer Stil in ihrer Art. Etwas Grosszügiges und Mächtiges, zugleich Ergreifendes."

Wie weit die choreographische Tradition ihrer Vorfahren auf die künstlerische Anlage der Frau G. eingewirkt haben

können, wurde am Anfang dieses Kapitels und in Kapitel II erörtert. Der Bewegungsreichtum der Natur übertrifft aber alle künstlerische Techniken und zeigt sich wohl in solchen Fällen am stärksten, wo die Natur aus den Fesseln der Kultur und Konvention befreit ist.

Einer der interessantesten Punkte ist das Verhalten der Traumtänzerin gegenüber dem Improvisieren auf dem Klavier oder auf der Orgel. Wie bereits erwähnt wurde, erfolgt auch meist hier ein blitzschnelles Erfassen jeder Tonfarbe, jeder harmonischen und melodischen Wendung; und die Art und Weise, wie sie auch hier unvorbereitet die feinsten rhythmischen Figuren zu charakterisieren versteht, kann wohl als einzigartig bezeichnet werden. Ihre Anpassung ist eine so feine, dass es nicht gelingt, sie z. B. auf Glatteis zu führen; sie erfasst die Stimmung oft schneller, als sie von dem Pianisten in Tönen ausgedrückt ist, und frappiert auch hier mitunter durch das Voraneilen ihrer Bewegungen. Andererseits aber verhält sie sich auch abwartend, vage malende schauspielerische Bewegungen rufen dann den Eindruck hervor, als ob sie sich besinnen würde. Man kann sie aber so vollständig mit dem Klavier beherrschen, dass man nur dem auf sie eingeübten Pianisten den Ausdruck anzugeben braucht, damit er sie durch die Töne dazu nötigt. Ich habe in Paris mehrere derartige gelungene Versuche gemacht, indem ich den gewünschten Affekt dem Spieler mitteilte, ohne dass sie es vorher erfuhr. Der Versuch gelang meistens. Aber auch die Rückwirkung ihrer Interpretation auf den Spieler selbst ist psychologisch interessant.

Herr v. Kaskel hat sich auf meinen Wunsch auch über diesen Punkt geäussert, wie folgt:

„Mir persönlich werden die Stunden, in welchen ich ihre Darbietungen sah, und vor allem die Art, wie sie meine Klavier-Improvisationen „übersetzte“, unvergesslich bleiben. Ich erinnere mich genau an ihren ersten Abend vor geladenem Publikum. Ich war gar nicht recht zur Improvisation auf-

gelegt und fühlte eine Befangenheit, welche damit, dass ich bisher naturgemäss nur für mich zeitweise phantasiert hatte, erklärlich ist. Aber kaum hatte ich, Magdeleine fest im Auge behaltend, begonnen, so stürmten die Gedanken auf mich ein, denn es regte mich lebhaft an, wenn ich sah, wie alles, was mir in den Sinn kam und was ich musikalisch wiedergeben wollte, — (seien es nun Gefühle der Freude, des Schmerzes oder des Schreckens etc.) Gestalt annahm und zu den herrlichsten Bildern wurde! So wünschte ich mir stundenlang phantasieren zu können!"

„In dieser mächtigen Anregung liegt meines Erachtens die Bedeutung der „Traumtänzerin" für den produzierenden wie den reproduzierenden Musiker. Ebenso muss es dem Komponisten eines fertiggestellten, feststehenden Werkes hohen Genuss gewähren und seine Erfindungskraft befruchten, wenn er sieht, wie seine Töne greifbare Gestalt annehmen."

Ebenso hat Prof. Schillings mir seine Eindrücke brieflich mitgeteilt. Derselbe sagt unter anderem folgendes:

„Ob und inwieweit Frau M. sich bei ihren hiesigen Produktionen in Hypnose befindet, die Beantwortung dieser Frage überlasse ich den Fachleuten; mich interessierte lediglich an ihren Leistungen die Wirkung auf mich als Musiker."

„Ich halte Frau M. für ausserordentlich musikalisch in dem Sinne, dass ihr Empfindungsleben durch musikalische Reize ungewöhnlich rasch und intensiv beeinflusst wird, — so rasch, dass der Eindruck entstehen kann, sie reagiere automatisch. Ohne Mitwirkung der Phantasie und des Willens reagiert aber Frau M. meiner Ueberzeugung nach ebensowenig auf musikalische Reize, wie irgend ein anderes Individuum. Wie könnte auch eine Tonfolge „zwangsweise" ganz bestimmte Bewegungen bei einem Individuum hervorrufen, es sei denn, dieses besässe die Fähigkeit, die Klänge rein physikalisch, d. h. jeden Ton der Anzahl seiner Schwingungen nach aufzufassen, und stünde unter einem Zwange, in seinen Bewegungen gewissermassen das Verhältnis der Töne zueinander

zu projicieren? Nein, ich schätze die Leistungen Frau M.'s nicht als automatische, sondern als künstlerische ein und empfand sie der Bewunderung wert in ihrem erstaunlich reichen Wechsel des Ausdrucks. In der Art, wie sie ihr bekannte Musikstücke interpretiert, spricht sich viel persönliches, überraschendes Empfinden aus, das naturgemäss zuweilen als den Absichten des Autors nicht durchaus kongruent erscheinen mag. Bei der Vieldeutigkeit der musikalischen „begrifflosen Sprache" eine ganz natürliche Erscheinung."

„Den grössten Eindruck empfing ich aber von der Fähigkeit Frau M.'s auf musikalische Improvisationen zu agieren. Die Saiten ihrer Seele werden so rasch in Mitschwingung versetzt, dass sie jeder feinen Regung des Gefühls augenblicklich zu folgen vermag, ja, öfters scheint es, als ahne sie das Empfinden des Künstlers voraus. Eine ungemein feine Technik, eine Art musikalischen Tastsinns trat mir dabei zutage. — In rein musikalische Probleme darf sich freilich der improvisierende Musiker nicht vertiefen. Diesen gegenüber versagt das musikalische Empfinden M.'s mehr oder weniger. Rhythmisch scharf bewegte, dramatisch gefärbte, sinnlich belebte Musik versetzt ihre Seele am stärksten in Mitleidenschaft, lockt ihr feuriges Temperament hervor, das dann wiederum anregend, fast suggestiv auf den Improvisierenden wirkt. In diesem, mehr äusserlichen Sinne kann die Kunst der M. entschieden inspirierend auf den Musiker einwirken. Das Schwelgen in phantastischen Stimmungen darf aber nicht mit ernstem künstlerischen Schaffen gleichgestellt werden, das dergleichen Stimulentien nicht bedarf."

„Indem ich so eine Ueberschätzung der praktischen Bedeutung der künstlerischen Leistungen M.'s für den Musiker vermieden wissen möchte, der leicht eine ungerechte Reaktion folgen würde, wünsche ich gleichzeitig, dass recht viele Kollegen sich daran erfreuen könnten. Die Inspiration zu manchem eigenartigen Phantasiestück könnte von der reichbegabten und vielseitigen Künstlerin ausgehen."

Die Berechtigung des Naturalismus in der Kunst hat grade im modernen Drama und in der Malerei lebhafte Unterstützung gewonnen. Damit soll nicht die unmittelbare Herübernahme des roh Elementaren, des realistisch Uebertriebenen aus dem Mienen- und Gebärdenspiel der Tanzsomnambule ins Künstlerische befürwortet werden. Auch sind die Leistungen der Traumtänzerin nicht etwa als fertige Kunstschöpfungen aufzufassen. Die künstlerische Individualität, die geistige Arbeit des Künstlers ist und bleibt das wichtigste Kennzeichen der wahren Kunstschöpfung.

Aber deswegen sind die von Frau G. gebotenen Formen des Schlaftanzes nicht weniger lehrreich. Sie liefern wertvolle Naturstudien für den Künstler, wie derselbe sie durch nichts anderes Besseres ersetzen oder sich verschaffen kann. Was die photographische Momentaufnahme in der künstlerischen Vorarbeit für das Porträt, das bedeutet die ungemein differenzierte Gebärdenkunst Magdeleines für den schaffenden Künstler.

Allerdings wird auch nicht jedermann befähigt sein, ihre Gebärdenkunst zu verstehen und richtig zu beurteilen. Am ehesten sind hierzu durch und durch musikalische Menschen, welche die Wirkung der Töne intensiv mitfühlen, im stande, ferner Maler, Bildhauer und Schauspieler, denen die ungeheure Schwierigkeit bekannt ist, bestimmte schöne Bewegungsformen zu finden, sie festzuhalten (Modell) und darzustellen. Aber auch die heutige szenische Tanzkunst, welche in Form des Balletts sicherlich kein hohes künstlerisches Niveau einnimmt, kann aus der somnambulen Pantomimik befruchtende Anregungen gewinnen. Denn anstatt bedeutungslose Gliedergymnastik sollte die Choreographie Stilisierung der Affektbewegungen anstreben, d. h. die möglichst vollkommene Darstellung seelischer Erlebnisse im Mienen- und Gebärdenspiel nach Rhythmus und Inhalt der Musik. In diesem Sinne ist das Auftreten der Miss Duncan und ihr Hinweis auf die hellenische Tanzkunst sicherlich ein dankenswerter Fortschritt, wenn

die Natur ihr auch die dramatische Ausdrucksweise im Spiel der Antlitzmuskeln versagt zu haben scheint.

Allerdings war bei den alten Griechen die Musik nur Begleitung, nur ein Hilfsmittel zur Erleichterung des Rhythmus, während sie bei uns zu einer grossen selbständigen Kunstgattung geworden ist, deren beste Schöpfungen vielfach zur mimischen Interpretation durchaus ungeeignet sind.

Durch Verschmelzung der als pantomimische Interpretation aufgefassten Tanzkunst mit der Musik lassen sich unvergleichliche künstlerische Wirkungen erzielen. Das lehrt das Auftreten der Traumtänzerin, das zeigt vor allem auch ihre Interpretation solcher Kompositionen, in deren Rhythmus, Melodie und Ausdrucksfähigkeit der Klangverbindungen gewissermassen den instinktmässigen Bewegungsantrieben der Darstellerin entgegenkommen, wie z. B. die mit Vorliebe für solche Zwecke gewählten und geeigneten Werke Chopins. Da unsere Musik nicht sehr reich ist an das dramatische und rhythmische Moment gleich stark ausdrückenden Schöpfungen im Tanzstil, so wird hier auch der Inspiration des Komponisten Gelegenheit geboten zu neuer fruchtbarer Arbeit.

Aber damit ist die sich aus dem Schlaftanz für die Musik ergebende Anregung noch nicht erschöpft. Wie der Komponist v. Kaskel mit Recht betont hat, wirkt das bildnerische Gestalten der Somnambule bei Improvisationen direkt auf das produktive Schaffen des Komponisten, welcher jede seiner Klangverbindungen, jede Eingebung seiner künstlerischen Phantasie im dramatischen Bilde verkörpert vor sich stehen sieht, in eminenter Weise als mächtige Förderung seiner Phantasie. Auch für die Beurteilung des Stimmungsausdrucks fertiger Tonstücke sind die plastisch-dramatischen Interpretationen der Tänzerin wertvoll.

Nicht minder anregend als für Choreographie und Musik erscheint die somnambule Ausdrucksfähigkeit der Frau G. für die Schauspielkunst, Plastik und Malerei, wie das schon in dem Kapitel „Affektstudien zu Kunstzwecken“ eingehend begründet wurde.

Der dramatische Künstler findet bei der Traumtänzerin in der auf Tonreize und Worte instinktmässig erfolgenden, von psychischer Selbstkorrektur, von berechneter Wirkung befreiten, unmittelbaren Realisierung der Bewegungsantriebe eine Gelegenheit zur Beobachtung des natürlichen Affektablaufs, von Ausdrucksmöglichkeiten und ästhetisch geordneten Bewegungsformen, wie sie ihm sonst niemals zu Gebote steht. Ihre von traditionellem Zwange, von konventionellem Einfluss freien, rein aus ihrer künstlerischen Inspiration stammenden Darstellungen des Gretchens, der Carmen, der Judith, der Astarte, der Brunhilde, des Escamillo, der Salome, der Dalila, der Isolde, der Maria (in Ave Maria) u. s. w. sind grossenteils Vorbilder hoher dramatischer Kunst, wie man sie auf den Brettern, die die Welt bedeuten, vergeblich suchen würde. Aber nicht nur durch den Reichtum motorischer Ausdrucksformen, durch die virtuose, technische, im wachen Zustand nicht erreichbare Verwendung derselben in der Verkörperung des momentanen dramatischen Bildes, sondern auch durch die ungetrübte, ja naive Auffassung der dichterischen und musikalischen Intentionen, die natürlich damit noch nicht den Anspruch auf Richtigkeit erheben kann, wirken Magdeleines Leistungen auf schauspielerischem Gebiet für dramatische Künstler anziehend und regen zur Nachahmung mancher schönen Stellung, mancher neuen und interessanten Auffassung einzelner Momente an.

Es ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Herrn Boissonas (Genf) und Magnin (Paris), dass durch meisterhaft ausgeführte und in den Kunsthandlungen käufliche Photographien etwa 1000 verschiedene Darstellungen Magdeleines (während des kataleptischen Zustandes) in der Interpretation der verschiedenartigsten deklamatorischen und musikalischen Eindrücke den Künstlern Gelegenheit geboten ist, sich die für den speziellen Studienzweck passenden Posen auswählen zu können. Dieselben sind auch zum Teil serienweise wie z. B. Largo v. Händel,

oder Judith, oder, les femmes et les secrets (Lafontaine), Feuerzauber, Siegfrieds Trauermarsch (Wagner) etc. fertiggestellt, bieten also für eine Künstlerin, welche z. B. die Brunhilde darzustellen hat, ein willkommenes Material zum Studium. So sucht z. B. die eine bekannte Aufnahme aus dem Trauermarsch von Wagner, mit der Siegfrieds Tod ausgedrückt werden soll, an Grossartigkeit der Bewegung und Auffassung des dazu gehörigen Tonsatzes ihresgleichen. Unübertrefflich sind ferner eine Reihe von Aufnahmen mit tragischem Inhalt, wie Jungfrau Maria unter dem Kreuz knieend, der Chopinsche Trauermarsch, die Weinende etc.

In bezug auf die Gelegenheit zur Beobachtung am lebenden Studienobjekt gilt für den Bildhauer und Maler das Gleiche wie für den Schauspieler. Der im speziellen Fall gewünschte Affekt oder Ausdruck lässt sich suggestiv durch Worte oder durch Musik genau nach Wunsch hervorrufen und in kataleptischer Stellung so fixieren, wie es bei dem besten Modell unmöglich wäre. Solche Posen sind direkt als Vorbilder verwertbar und bieten in Form von photographischen Aufnahmen den Künstlern die gewünschten Vorbilder nach der Natur. Man kann sich aber auch ihres Darstellungsvermögens ihrer bildnerischen Gestaltungsfähigkeit bedienen, um zu sehen, in welcher Weise sie eine ihr suggerierte Idee künstlerischen Inhalts zu verkörpern im stande ist, um dann daraus mit Hilfe der Photographie Nutzen zu ziehen. Ein Versuch dieser Art war es, ihr einmal die Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter zu suggerieren und den Bewegungsausdruck ihrer künstlerischen Phantasie zu überlassen. Ihre Interpretation ist überraschend und trifft so genau in der symbolischen Darstellung das Wesentliche, dass ein Bildhauer sich dieser in Auffassung und Ausdruck vortrefflich gelungenen Photographien ohne weiteres bedienen könnte. Der Sommer ist das Bild der Freude, der Offenheit, Auflösung (der Natur), dargestellt durch gestreckte Körperhaltung, weit geöffnete Arme und glücklich lächelndes Gesicht, während die

Idee des Winters durch Zusammenkauern, gebückte Haltung, fest an den Körper gepresste Arme und Unlustausdruck im Gesichte sehr treffend charakterisiert wird. Den unvergleichlichen Modellwert eines solchen Versuchsobjekts haben zwei hervorragende Maler in München, Fritz August v. Kaulbach und Albert v. Keller unumwunden zugegeben. Der erstere hat drei, der letztere sechs Bilder in Arbeit, zu denen die Vorstudien in der erwähnten Weise zu stande kamen.

Ein Moment, welches vielleicht besonderer Hervorhebung bedarf und vielfach von Künstlern an den Photographien, wie bei den Aufführungen bewundert wurde, ist das feinsinnige und auch in seiner Art einzig dastehende Spiel der Hände und Finger im Sinne des Darzustellenden, stets mit dem Eindruck einer in ihrer Natur begründeten notwendigen unbewussten Lebensäusserung des künstlerischen Fühlens. Das erscheint umso bemerkenswerter, als ihre Hände keineswegs den Anspruch auf besondere Schönheit erheben können und auch im wachen Zustande durchaus nicht eine auffallend schöne Bewegungsmechanik zeigen.

Auf einzelnen Abbildungen charakterisieren Haltung der Hände, Fingerstellung und Grad der Muskelspannung in so sprechender Weise die dramatische Aufgabe, dass man fast daraus allein die seelische Stimmung ablesen könnte.

Während für den Maler mehr die Ausdrucksfähigkeit des Gesichts und die Hände in Betracht kommen, wird der Bildhauer spezielle Anregung schöpfen können aus ihren Körperstellungen und Gliederbewegungen. Auch in diesem Punkte lassen sich schwierige künstlerische Aufgaben im somnambulen Zustande lösen und eine grosse Anzahl der vorliegenden Photographien zeigt die komplizierte, im wachen Zustand mit der Photographie kaum erreichbare Körperhaltungen, welche selten den klassischen Schönheitslinien widersprechen und durch ihre ungezwungene Grazie wirken. Diese plastischen Figuren geben jedoch nur einige wenige Momente aus dem Reichtum ihrer künstlerischen Gestaltungsfähigkeit wieder und erscheinen be-

deutungslos im Vergleich zu den lebendigen Aeusserungen ihrer grossen pantomimischen Kunst.

Vorstehende Bemerkungen dürften hinreichen, um zu zeigen, welche Anregungen die somnambule Gebärdenkunst der Choreographie, der Musik, der Schauspielkunst, der Plastik und Malerei unter gewissen Umständen zu bieten im stande ist. Dabei darf niemals vergessen werden, dass nicht der Zustand des Somnambulismus als solcher oder die Hysterie allein ein künstlerisch brauchbares Modell erzeugen können, sondern dazu gehört die angeborene mimisch-choreographische Anlage; dazu gehören aber vor allem auch die äusseren Mittel der Darstellung, wie Figur, Wuchs, Geschmeidigkeit der Bewegungen, sowie bestimmte, für die Bühnenwirksamkeit erforderliche Eigenschaften des Aussehens. Ausserdem muss der Körper zu einem ideoplastischen Instrument geworden sein, in welchem jede seelische Regung ihren adäquaten Ausdruck findet.

Dem Psychologen aber beweist der Fall Magdeleine G., dass wir in der hypnotischen Methode ein sicheres Mittel besitzen zur Steigerung der psychischen resp. künstlerischen Leistungsfähigkeit, zur Einengung des Bewusstseins auf die gestellte Aufgabe, zur Befreiung gewisser in einem Individuum liegender Kräfte von hemmenden und störenden, mitunter das Zustandekommen der Leistung überhaupt verhindernden psychischen Faktoren. Endlich bietet die psychologische Analyse des Traumtanzes neues wichtiges Material zur Beurteilung der noch durchaus nicht hinlänglich aufgeklärten Frage nach den Beziehungen zwischen Hysterie und Kunst und ausserdem einen interessanten Einblick in die Werkstätte des dramatischen und bildnerischen Kunstschaffens!

Akustische, psychologische und ästhetische Untersuchungen zum Fall Magdeleine G.

Von

Dr. med. F. E. **Otto Schultze.**

X. Kapitel.

Akustische Versuche.

A. Tonpsychologische Experimente.

Die im folgenden beschriebenen Versuche schlossen sich an die durch Herrn v. Schrenck-Notzing veröffentlichten medizinischen Untersuchungen der Frau Magdeleine an.

Sie gehen von dem Standpunkte des Psychologen aus, dem die bisherigen Beobachtungen gezeigt hatten, dass die fraglichen Erscheinungen als Aeusserungen eines hypnotischen Somnambulismus auf hysterischer Grundlage aufzufassen waren. — Sie sollten die Frage klären helfen: Durch welchen Mechanismus kommen diese Erscheinungen zustande?

Es konnte sich leider nur um eine Orientierung im grossen und ganzen handeln. Exakte Einzeluntersuchungen mussten

aus äusserlichen Gründen unterbleiben. Aus diesem Grunde gehe ich auch nicht auf polemische und kritische Einzelerörterungen ein.

Der Grundgedanke der Untersuchung war, die Hauptelemente der Musik und Sprache getrennt zu untersuchen und dann durch ihre Kombination allmählich verwickeltere Musik- und Redestücke aufzubauen. Die Fragen der Deutung der Versuche waren einmal: Unterliegen alle Reaktionen der gleichen Gesetzmässigkeit wie im normalen Leben?

Weiterhin: Sind alle Erscheinungen, die uns Frau Magdeleine bietet, blosse Kombinationen der experimentell gefundenen Faktoren oder nicht?

§ 1. Allgemeine Versuchsbedingungen.

Es fanden drei Sitzungen statt, die erste und dritte in einem sehr ruhig gelegenen Wohnhaus, die zweite im grossen Hörsaal der medizinischen Klinik — alle in München. Bei der ersten Sitzung wurden die musikalischen Elemente untersucht; bei der zweiten wurden sie dem ärztlichen Verein demonstriert; bei der dritten wurden die sprachlichen Versuche ausgeführt. Am ersten und dritten Abend waren je vier Nervenärzte und der Begleiter und Hypnotiseur der Frau Magdeleine, Herr Magnin, anwesend. Der zweite Abend war von etwa 350—400 Aerzten besucht.

Frau Magdeleine wusste in allen Fällen nichts vorher vom Inhalte der Versuche; ihr war nur bekannt, dass Versuche mit ihr gemacht werden sollten.

Im allgemeinen waren an den einzelnen Abenden deutliche Unterschiede in der Reaktion da — so stark, dass z. B. die Herren Kollegen vom zweiten Abend in einer ungleich weniger ausgesprochenen Weise den Eindruck mitgenommen haben werden, dass ein weitgehender Automatismus den einfacheren Erscheinungen zugrunde liegt, als die Herren vom ersten Abend. Dies

war wohl durch die allgemeinen Versuchsbedingungen veranlasst.

Am ersten Abend wurde Frau Magdeleine vor Beginn der Hypnose medizinisch untersucht. Sie war heiter, ruhig, durch die Untersuchung nicht aufgeregt; sie freute sich offenbar auf die Untersuchungen in der Hypnose. Die akustischen Versuche wurden ausgeführt, ohne dass sie in der Hypnose Musik vorher gehört hätte. Sie reagierte gerade bei allen kürzeren und einfacheren Versuchen mit einer erstaunlichen Sicherheit und Deutlichkeit. Es fehlte den Bewegungen fast an jeder persönlichen Färbung. Wiederholt war die Reaktion genauer, als ich berechnet hatte, so dass ich einige meiner Anordnungen nachträglich als Versuchsfehler bezeichnen muss. Ich bin fest überzeugt, dass kaum ein Arzt oder Psychologe, der die Versuche ohne vorherige Erklärung nur gehört hätte, bei jedem Ton sofort hätte sagen können, worum es sich handelt. Die Eintönigkeit der Schallreize hatte mich fürchten lassen, dass Frau Magdeleine kaum reagieren würde — man konnte sogar befürchten, dass sie, wie sie einmal bei schlechter Musik getan hatte, abwinken würde. Umsomehr befriedigte der Erfolg. Er war aber nicht bei allen Versuchen ein Beweis für einen weitgehenden Automatismus, denn wenn mehrere Versuche aufeinander ohne längere Pause folgten, so begann Frau Magdeleine zu „schauspielern“ — das heisst malende Ausdrucksbewegungen einzufügen, die man nicht aus den bekannten elementaren Gesetzmässigkeiten ableiten konnte, die vielmehr erst aus andern psychologischen Faktoren verständlich wurden. Spätere Beispiele werden dies im einzelnen verdeutlichen.

Am zweiten Abend zeigten sich alle Wirkungen stark gegen das erste Mal übertrieben. Wo am ersten Abend eben eine Andeutung von leichter Unlust gewesen war, trat eine heftige Reaktion im gleichen Sinn ein (bald der Trauer, des inneren Schmerzes, bald des Wehes, der Angst u. s. w.). Wo eine Spur von Bewegungsimpuls sich geäussert hatte, kamen jetzt starke, ausgiebige Bewegungen.

Zur Erklärung dieses Unterschiedes ist vor allem an das anwesende grosse Publikum zu denken; ferner daran, dass Frau M. vor der Demonstration während der Vorträge $^{3}/_{4}$ Stunden lang allein in einem Wartezimmer gesessen hatte, und dass sie — es war ihre erste Demonstration vor einem grösseren ärztlichen Publikum — vor den Aerzten etwas bange sein mochte (Bemerkungen in der Presse mussten sie aufgeregt haben); und schliesslich waren dem tonpsychologischen Versuchen andere musikalische Reize und aufregende Verbalsuggestionen vorangegangen.

Die Untersuchung des dritten Abends verlief ähnlich der ersten. Es schlossen sich aber den sprachlichen Untersuchungen längere otologische Beobachtungen an; ferner ertönte während der Versuche eine Weckuhr (dieselbe war eingestellt worden, damit man sehen konnte, wie Frau M. auf unerwartete Geräusche reagiere). An diesem Abend war ihr Verhalten teilweise anders. Im Beginn reagierte sie sehr sicher und klar, weitestgehend automatisch. Später fand sie die oft wunderlichen Silben höchst komisch, begann Scherze zu machen und sich durchaus wie wach zu benehmen. Indessen trat die Katalepsie schnell, zum Teil sofort wieder ein und, ohne dass eine neue Hypnotisierung stattgefunden hätte, gelang die Suggestion einer verwickelten negativen Halluzination, die im Wachzustande wohl unmöglich gewesen wäre. Da sie infolge der Aufgabe, sich experimentell beobachten zu lassen, nicht im ausschliesslichen Rapport zu Herrn Magnin stand, vielmehr sich von allen anwesenden Aerzten beeinflussen liess, war der Hauptprüfstein der Hypnose, der Rapport, in diesem Augenblick nicht zu verwerten. Mir persönlich war in Beziehung auf das Fortbestehen des hypnotischen Zustandes ein plötzliches Schielen auffallend. Es dürften spontane, sehr schnelle und ausgiebige Schwankungen in der Tiefe der Hypnose vorliegen.

§ 2. Die Bedeutung der Empfindungsqualität.

Man hat den Schallreizen und insbesondere den Tönen eine Ausnahmestellung angewiesen. Dies muss mit Vorsicht geschehen. Zunächst ihr Verhalten bei Lichtreizen. Während der Hypnose näherte ich ihr unbemerkt von hinten eine brennende Kerze. Sie hatte die Augen geschlossen. Als das Licht etwa 35 cm von der Mittellinie des Körpers und ca. 15 cm nach rechts schräg und vorn von ihrem Auge entfernt war, bemerkte sie es. Sofort drehte sie den Kopf nach rechts und öffnete die Augen. Ich zog das Licht schnell zurück. Sie blieb sitzen, drehte sich aber sogleich wie suchend und erwartend nach links. In dem Augenblick, wo ich es wieder auf der rechten Seite auftauchen liess, schoss sie förmlich mit dem Kopf nach dieser Seite, stand auf und folgte dem nunmehr von mir wieder entfernten Licht wie gebannt, den Kopf vornübergebeugt, mit den das Licht scharf fixierenden Augen nur etwa 5 cm von der Flamme entfernt. Blieb ich stehen, so tat sie es auch. Erhob ich die Kerze, folgte sie wieder. Zwei schnellen, ganz unerwarteten Bewegungen folgte sie blitzschnell. In dieser Weise folgte sie mir durch einen Teil des Zimmers. Ich hielt nun das Licht so hoch ich konnte; sie stand mit leicht überstrecktem Hals da und fixierte es. Ich stellte mich auf die Zehenspitzen und bewegte die Kerze noch weiter über sie hin in der Richtung nach ihrem Rücken: sie überstreckte Hals und Rücken bis zu einer recht unbequemen Stellung und erhob sich gleichfalls auf die Zehenspitzen.

Gegen die bunten Lichter, die während der Aufführungen vor den Reflektor gesetzt wurden, um Frau M. farbig wirkungsvoll beleuchtet erscheinen zu lassen, verhielt sie sich indifferent. Der Farbenwechsel, der ja auch uns stark gefühlmässig beeinflusst, änderte, soweit ich zu beobachten Gelegenheit hatte, ihre Haltung gar nicht.

Bei einer Aufführung im Schauspielhaus hörten einmal ihre Bewegungen auf; sie blieb scheinbar kataleptisch starr stehen,

nur das Licht des Reflektors stark fixierend. Bei einer Aufführung in einem Privathaus soll sie (nach guten Beobachtungen) ohne Lidschlag länger als 10 Minuten mit stark schielenden Augen in den Reflektor geschaut haben.

Es sind das alles Beeinflussungen durch Nichtschallreize, die es unmöglich machen, die hypnotischen Erscheinungen nur aus ausschliesslichem Gerichtetsein auf Hypnotiseur, Aufgabe und Schallreize zu erklären.

Die Druckempfindungen sind von uns nicht untersucht worden. Nur die Tatsache, dass in Tagesblättern von einem „ganz wunderbaren" Versuch gesprochen wird, veranlasst mich denselben zu berühren. Man hatte einen Musikautomaten in einem Keller aufgestellt und gab ihr an einem dagegen schallsicheren Ort zwei Elektroden in die Hand, welche in den Stromkreis eines nach dem Prinzip des Telephons gebauten Schallrezipienten eingeschaltet waren. Sie führte dann zeitlich übereinstimmend mit dem Ertönen des Musikinstrumentes mimische Bewegungen aus, welche sich dem Rhythmus des Musikstückes (Walzer, Marsch) deutlich anschlossen. Ich berufe mich hierbei auf den persönlichen Bericht des bei den Versuchen beteiligten Herrn Magnin. Er stimmte der naheliegenden Erklärung bei, dass die elektrischen Hautreize einen gewissen Rhythmus zeigten und dass diese den Anlass zu den Bewegungen gaben. Eine Unterscheidung von Tonhöhen als Ursache der Bewegung ist naturgemäss nicht anzunehmen.

Gegen Geräusche verhielt sie sich gleichfalls verschieden. Gegen dss Ticken einer Uhr, die in einer Schachtel an ihr Ohr gehalten wurde, verhielt sie sich genau so wie gegen die Kerze. Am dritten Abend genügte ein einziges, leises, unerwartetes und unerklärtes Geräusch im Zimmer (es glich dem bekannten Pochen eines Holzwurmes), um lebhafte Bewegung im Sinne des aufmerksamen Interesses zu veranlassen. Kurz darauf bewegte ich die Streichhölzer eines schwedischen Zündholzschächtelchens in meiner Tasche leicht hin und her; auch hier das gleiche Aufmerken mit scharfer Lokalisation des Geräusches. Ebenso als ein Papagei

im Schlaf die Stangen seines Käfigs streifte. Auf der anderen Seite reagierte sie bei den verschiedensten Versuchen auf das Knarren des eichenen Fussbodens, das Geräusch der Schritte, das leise Sprechen gar nicht. Es darf hier eingefügt werden, dass bei einer Vorstellung in einem Privathaus während einer Pause von einem dicht vor ihr stehenden Herrn dem Publikum mitgeteilt wurde, dass der Liebestod aus Tristan gespielt werden sollte. Sicher hätte die Verbalsuggestion „Liebestod" als ausdrückliche Eingebung sie zu einer Geste veranlasst; hier verharrte sie in ihrer unbeweglichen kataleptischen Haltung. Diese Unterschiede fordern gleichfalls die Annahme, dass der Gedanke, experimentell beeinflusst zu werden, bezw. schauspielerisch tätig sein zu sollen, in ihr wirksam war.

Auf Töne reagierte sie auch verschieden. Am ersten Abend lag sie hypnotisiert im Lehnstuhl — im Nebenzimmer wurde ein Klavierton mehrere Male in längeren Abständen leise, aber (uns um sie stehenden) leicht hörbar angeschlagen. Sie reagierte nicht; erst nach mehrfachen Wiederholungen trat Bewegung ein. Ein anderes Mal hatte ich vor ihr gestanden — während sie die Augen geschlossen hielt. Ich ging leise zu dem von ihrem Sitz aus sichtbaren, 4—5 m entfernten Klavier und schlug, so leise ich konnte, a an. Sofort schlug sie die Augen auf und lächelte. Ein drittes Mal wurde im Nebenzimmer bei verschlossener Türe, leise, jedoch uns deutlich hörbar, ein Musikstück gespielt. So lange sie noch mit einem optischen Versuch beschäftigt wurde, hörte sie es nicht; aber in der Pause begann sie bald deutliche Wirkungen zu zeigen.

Die Klangfarbe der Töne ist nicht ausdrücklich untersucht worden. Es sei darauf hingewiesen, dass der Klavierton nicht anders wirkte als der volle Ton eines schön geschliffenen, dünnwandigen Glases; ebenso brachte der Glockenton einer Weckuhr keine spezifischen Bewegungen hervor. Dass der Vortrag von Gesangsstücken im Gegensatz zu Klavier- und Orchestervorträgen aus dem Rahmen herausfallende, durchaus eigenartige Wirkungen gezeigt hätte, ist mir nicht aufgefallen und auch unwahrschein-

lich. Die vermutlich vorhandenen Unterschiede der Klangfarbe wurden jedenfalls durch das Ueberwiegen der mannigfaltigen anderen Wirkungen übertönt.

Bei den Sprachversuchen sprach ich ihr eine Anzahl Konsonanten vor: F, T, Pf, rr, S u. s. w. Nach einigen Wiederholungen rief sie lächelnd: „bien bête; pas de la musique!" Diese Aeusserung dürfte für ihre Einstellung auf Musik charakteristisch genug sein, widerlegt aber nicht die Warnung vor einseitiger Betonung dieses Umstandes.

§ 3. Die Komponenten der musikalischen Wirkung.

Mir schien es für die Orientierung genügend: Tonintensität, Tonhöhe, die Unterschiede der zeitlichen Folge, Legato, Staccato, Konsonanz und Dissonanz sowie ihre Kombinationen, insbesondere die Melodie, zu untersuchen.

a) Der einfache Ton.

Soweit es möglich war, wurde das mittlere Klavier f (f,) untersucht. Es ist wegen seiner Indifferenz besonders geeignet, denn es erscheint weder deutlich hoch wie das c" noch deutlich tief wie das c,.

Auf dieses f, reagierte Frau M. bei gleicher Intensität und Dauer des Anschlages nicht stets gleich. So waren z. B. langsam nach einander f, f,, f,,, f,,,, angeschlagen worden. Nach einer Pause von 3—4 Minuten begann ein neuer Versuch mit f, bei gleicher Intensität. Dieses Mal reagierte sie (für mich irrtümlicherweise unerwartet) mit einem deutlichen Ausdruck der Unlust, aber bereits bei der Wiederholung desselben Tones schwand derselbe und machte dem Ausdruck der Indifferenz Platz. Auch beim Crescendo desselben f änderte sich ihre Haltung. Ich darf hier einfügen, dass sie auf den gesprochenen Vokal a nie im Sinne der Lust oder Unlust reagierte, ausser einmal im Sinne der Lust, nämlich als ein u vorher gesagt war — also ein Vokal, auf den sie stets mit Unlust reagierte.

Offenbar liegt hier durchweg der gleiche Mechanismus der Konstellation oder des Kontrastes vor. Das sonst Indifferente wirkte, nachdem etwas Unlust-, bezw. Lustbetontes vorangegangen war als verhältnismässig angenehm bezw. unangenehm.

Mir scheint diese Genauigkeit und Sicherheit der Reaktion als schlagender Beweis für eine Feinheit der Organisation, wie sie nur sehr selten zu finden sein dürfte. Dass sie aber nichts qualitativ besonderes ist, nur quantitativ auffällt, bedarf keiner besonderen Ausführung.

b) Intensität.

Die Versuche wurden folgendermassen ausgeführt. Frau M. sass in einem sehr bequemen Lehnstuhl. Ihre Augen waren geschlossen; sie war dem musizierenden Herrn zugekehrt; seine Hand- und Armbewegungen waren ihr jedoch fast völlig verdeckt; vielfach konnte sie gar nichts von ihm sehen, da oft beobachtende Herren zwischen ihr und ihm standen. Gesprochen wurde nur das Nötigste, unter Vermeidung jeder nur möglichen verbalen Suggestion.

Zunächst wurde das mittlere f dreimal mittelstark, dann ebenso oft laut, doch nicht aufdringlich, und schliesslich dreimal leise angeschlagen. Zwischen allen Tönen war ein Abstand von je 8 Sekunden Pause. — Bei mittelstarkem Anschlag trat keine Bewegung ein. Beim lauten Anschlag zuckte sie am ganzen Körper, zumal mit den Schultern heftig zusammen; bei der ersten Wiederholung des lauten Tones öffnete sie die Augen. Beim dritten lauten Ton schloss sie sie wieder und sank allmählich, wie wenn sie einschliefe, zusammen. Beim leisen Anschlag trat sofort ein leichtes Lächeln ein, das beim zweiten und dritten Ton anhielt und dann von einer geringen Vertiefung und Beschleunigung der Atmung begleitet war. Das war die Wirkung am ersten Abend. — War bei dem Zusammenzucken höchstens eine Andeutung von Unlust gewesen, so wurde diese beim zweiten Abend

stark; so zeigte Frau M. beim lauten Ton den Ausdruck eines starken Schreckes — und bei dem leisen kam sie fast in Verzückung.

Die Aufmerksamkeitsanspannung, die Anstrengung dadurch und die Erleichterung derselben durch die geringe Intensität der Reize dürfte uns die Erscheinungen erklären und als qualitativ mit der Norm übereinstimmend erweisen.

Crescendo und Decrescendo wurden gleichfalls am Ton f untersucht. Derselbe wurde 6—8mal mit mittlerer Geschwindigkeit bei zu- bezw. abnehmender Stärke angeschlagen. Die zunehmende Anspannung der Körperhaltung war beim Crescendo so deutlich, wie der Eintritt einer leichten Lustreaktion beim Decrescendo.

Am zweiten Abend zeigte sich die Anspannung als Aufrichten des Körpers. Am Schluss des Decrescendo waren ihre Züge wie glücklich verklärt.

Als man Crescendo und Decrescendo unmittelbar aufeinander folgen liess, richtete sie sich zuerst auf und sank dann wieder zusammen. Dies war ein Versuch, bei dem man mit grösster Deutlichkeit den Eindruck des Automatischen bekam.

Auch diese Bewegungen dürften sich leicht nach dem bisher gesagten verstehen lassen.

Dass die Intensitäten hier nur als relative untersucht sind, ist klar; dass in diesen Versuchen bereits eine Kombination von Tonqualität und Intensität vorliegt, bedarf keiner weiteren Erörterung.

c) Tonhöhe.

Es sind hierfür drei Versuchsgruppen gebildet worden: zunächst wurden die Oktavenschritte, dann die Sekundenschritte und Tonleitern, schliesslich die anderen Intervallschritte untersucht.

Zur Prüfung der Wirkung des Oktavenschrittes wurden entsprechend den Versuchen über die Intensität die Töne f, f,, f,,, und f,,,, je zweimal mit mittlerer Intensität und einem jedesmaligen Zwischenraum von 8 Sekunden angeschlagen. Bei einem

zweiten, hierauf folgenden Versuch ging der Tonweg ebenso, nur zur Tiefe statt zur Höhe.

Bereits beim ersten aufsteigenden Oktavenschritt trat ein Lächeln ein; dieses verstärkte sich deutlich schrittweise und ging schliesslich in das Grimassenhafte über. (Hierbei war übrigens die linke Gesichtshälfte deutlicher tätig als die rechte.) Anders wirkte die Tiefe: Frau M. sank in sich zusammen, neigte sich stärker nach rechts, sodass ihr Kopf am Schluss fast auf der Brust ruhte.

Bei den gleichen Versuchen zeigte sich die Uebertreibung am zweiten Abend in der Verstärkung der Bewegung: Frau M. kam dazu, sich völlig aufzurichten, bez. in sich zusammenzusinken, bis sie schliesslich am Boden kniete.

Wurden die Noten f, f,, f,,, f,,,, mässig schnell hintereinander (etwa wie Viertelnoten ohne Zwischenpause im Andante con moto) angeschlagen, und dann in gleicher Weise zum f, zurückgekehrt, so zeigte sie sich im Aufstieg zuerst heiter, dann lebhaft ergötzt, schliesslich freudig gespannt — im Abstieg trat bald deutliche Unlustreaktion ein; beim f, angekommen, war sie schmerzlich bewegt in sich zusammengesunken.

An zweiter Stelle wurden die *Sekundenschritte* geprüft.

Zunächst wurden nur die Töne f, g, gleich stark und mässig schnell nacheinander angeschlagen — darauf f, g, a, — dann f, g, a, h, c,. Am ersten Abend zeigte das Intervall f, g, noch keine Wirkung; erst f, g, a, tat das. Am zweiten Abend wirkte bereits f, g, deutlich; und zwar richtete sich Frau M. beidemale auf. Diese Wirkung wurde bei 5 nacheinander aufsteigenden Tönen stärker; bei der Tonleiter noch mehr. Als 2 Tonleitern ohne Unterbrechung aufsteigend einander folgten, erhob sie sich vom Stuhle; bei drei Tonleitern erhob sie auch die Arme und stand schliesslich in voller Höhe aufgerichtet da. Die *Gefühlswirkungen* schienen hierbei gering zu sein, jedenfalls viel geringer als die *Bewegungstendenz.*

Die Wirkung der Tiefe war im allgemeinen dementsprechend; doch trat die (natürlich negative) Gefühlsbetonung stärker in den

Vordergrund. Als Gegenwirkung zur Streckerwirkung trat hier eine Beugerwirkung hervor. Der Tendenz, gross zu erscheinen und sich zu erheben, entsprach das Bestreben sich klein zu machen und dem Fussboden näher zu sein. Am deutlichsten zeigte dies der (zur Verstärkung der Wirkung ausgeführte) Kombinationsversuch: vom mittleren f wurde eine an Intensität abnehmende Tonleiter über drei Oktaven aufwärts gespielt und dann sofort umgekehrt und mit zunehmender Stärke bis zur Tiefe über das ganze Klavier hingegangen. Hatte sie sich zuerst bis zur vollen Höhe aufgerichtet, so sank sie nachher in sich zusammen — sank schliesslich in die Knie — kniete nieder, neigte sich vornüber, legte sich auf den Fussboden und versuchte, sich förmlich im Fussboden zu verkriechen und darin einzuwühlen. Beim zweiten Abend ging sie noch weiter: ihre Bewegungen waren wie auch sonst stärker gewesen, und sie hatte sich schneller als beim ersten Abend, aber genau so mit dem Gesicht dem Boden zugekehrt, leidenschaftlich hingelegt. Um jetzt eine Verstärkung der Wirkung zu bekommen, legte sie sich auf den Rücken. Es ist dies wohl so zu deuten, dass die sthenische Wirkung des Affektes in die asthenische überging. Wäre aber nur dies der Fall gewesen, so hätten ihre Glieder in der ersten Lage (Gesicht zum Boden gekehrt) liegen bleiben müssen, oder der Uebergang zur Rückenlage hätte vom Ausdruck der Erschlaffung begleitet sein müssen. Dies war nicht der Fall; der Uebergang wurde vielmehr höchst aktiv ausgeführt. Dies ist einer der Gründe, von „schauspielernder" Darstellung zu reden!

An letzter Stelle wurde die Wirkung von anderen Intervallen untersucht. Die Noten folgten einander mässig schnell, ohne Intensitätsunterschiede: auf den Terzenschritt folgte nach kurzer Pause der Sextschritt — die Quart, die None, die Duodezime. Alle Schritte gingen vom mittleren f aus. Je ausgiebiger der Schritt war, umso stärker ihre Bewegung. Bei der Rückkehr zum mittleren f bückte sie sich, umso stärker, je grösser das Intervall war. Beim Aufstieg hingegen erhob sie sich umso mehr und lebhafter, je grösser der Schritt war. Die Folge

war, dass sie schliesslich vom vollen Zusammengebücktsein aufschoss, bis zum kerzenartigen Stehen mit steif ausgestrecktem, in die Höhe weisendem Arm.

d) Geschwindigkeit der Tonfolge.

Dieses Moment war überraschend stark wirksam, zunächst am mittleren f. Dieser Ton wurde erstlich als Viertelnote mit $1^3/_4$ Takt Pause (das Tempo Moderato angenommen) wiederholt angeschlagen; dann achtmal als Viertelnote ohne Pause und schliesslich nach kurzer Pause sechzehnmal als Sechzehntelnote — stets ohne Intensitätsänderung!

Bei den einfachen, ohne Pause wiederholten Viertelnoten blickte sie heiter auf — bei den Achtelnoten lebhaft und freudig um sich — bei den Sechzehnteln geriet sie in eine Art vibrierende Bewegung und schien überglücklich zu sein.

Am zweiten Abend etwas anders: bei den 8 Viertelnoten kniete sie fast nieder, erhob sich bei den Achtelnoten wieder und tanzte bei den Sechzehnteln lebhaft umher und führte besonders mit den Händen leichte, schnelle Bewegungen aus.

Eine Kombination mit Höhenunterschieden wurde so ausgeführt, dass auf 8 Sechzehntel des mittleren f ebensoviele der nächsthöheren Oktave, dann der zweithöheren Oktave folgten. Kichernd bewegte sie sich hin und her und drehte sich ausserdem mit jedem Höhenwechsel nach einer anderen Richtung, zuerst nach rechts, dann nach links.

Die Untersuchungen des Rhythmus gehören hierher. Sie wurden am mittleren f durchgeführt, vom einfachen Trochäus ausgehend zum Daktylus und zu komplizierten Rhythmen. Sie gaben keine spezifischen Wirkungen, dieselben lassen sich vielmehr auf Unterschiede in der Geschwindigkeit der Zeitfolge, der Intensität und des Staccato zurückführen.

Ich darf hier die sprachlichen Untersuchungen über Rhythmus vorausnehmen. Auf sinnlose Silben wurden die verschie-

densten Rhythmen angewendet. Es zeigten sich zumal Bewegungen der Hände und Arme, mit denen sie den Rhythmus teils gaukelnd, teils taktierend mitspielte. Sie erfasste ihn sofort und sehr klar.

Man kann hieraus im allgemeinen wohl nur schliessen, dass die Bewegungsimpulse hinsichtlich der zeitlichen Dauer deutlich von der Dauer der Sinnesreize abhängen, und dass darin eine grosse Empfindlichkeit bestand! Dieses Ergebnis zeigte sich auch bei den Vergleichen von Legato und Staccato, Versuchen auf deren Einzeldarstellung ich hier verzichte.

e) Konsonanz und Dissonanz.

Der einfache Zweiklang e, g, brachte bei mittlerer Stärke des Anschlages den Ausdruck der Freude in ihr Gesicht, der nun folgende Dreiklang c, e, g, und der Vierklang c, e, g, c„ führten zu Arm- und Handbewegungen, die aussahen, wie wenn sie etwas ausbreiten und darreichen wollte; eine breitausströmende Freude durchzog gleichsam alle ihre Bewegungen.

Zu deuten sind diese Reaktionen wohl in dem Sinn, dass einmal die der Harmonie entsprechende Lust, dann aber „schauspielerische" Bestrebungen (in dem bereits angedeuteten Sinn) diese Bewegungen veranlassten.

Am zweiten Abend traten auf die Akkorde hin keine malenden und anhaltenden Bewegungen ein, sondern sie änderte ihre Haltung, und zwar färbte das zum Zweiklang hinzutretende c, ihre Geste im Sinne der Unlust (als tieferer Ton) — das nun hinzutretende c„ wirkte erheiternd — der Akkord c g e, c„ hingegen abermals im Sinne der Trauer.

Dur und Moll wirkten scharf verschieden; das eine lebhaft beglückend, das andere wie schneidendes Weh.

Grelle Dissonanzen brachten, besonders am zweiten Abend, ausgiebige Verbiegungen des ganzen Körpers mit dem klarsten Ausdruck heftiger Unlust. Sehr interessant waren die

Dissonanzen vieltöniger Akkorde, in denen zwei Töne in harmonischem Verhältnis zueinander standen: der Gesamtausdruck verriet Wehmut, also ein bestimmtes, durch ein positives Moment gemildertes Gefühl der Unlust.

Durarpeggien wirkten nach den geschlossenen Akkorden wie befreiend und lösend: ihre Glieder kamen in reiche, flüssige, freudige Bewegungen. Zumal am 2. Abend traten lebhafte kreisende Armbewegungen in den Vordergrund.

Die Auflösung der Disharmonien zu Harmonien gab schöne Bilder des klaren Ueberganges von Unlust zur Lust.

f) Kombinationsversuche.
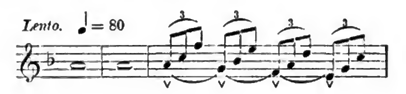
Die einzelnen Elemente wurden in besonderen Versuchen kombiniert.

Es ist ohne weiteres verständlich, wie die Intensitäts-Zu- und Abnahmen die sonstigen Wirkungen verstärken oder abschwächen konnten.

Kombination von Höhe und Tiefe geschah in folgendem Experiment:



Zunächst kamen also einige beruhigende Töne, dann wurde die Triolenfigur im gleichen Sinne durch mehrere Takte weitergeführt. In derselben ist die absteigende Bewegung der aufsteigenden durch die starke Betonung und das Legato der führenden tiefsten Töne jeder Figur übergeordnet. Das Resultat war der deutliche Ausdruck der Wehmut. Leider gelang der Versuch infolge eines Fehlers der Anordnung bei der Demonstration im Aerzteverein nicht.



Ein zweiter Versuch wurde diesen Anfangstakten entsprechend über eine ganze Oktave weitergeführt und dann umgekehrt mit absteigender Grundrichtung beendet.

An beiden Abenden gelang der Versuch gleich gut; das zweite Mal fiel er lebhafter aus. Nach den zur Beruhigung gespielten 2 c, trat eine lebhafte Bewegung ein: bei jedem Takt sprang Frau M. tänzelnd nach einer Seite, die beiden letzten Töne begleitete sie jedesmal durch lebhaft akzentuierte Bewegungen in derselben Richtung, die sie im Takte bisher eingeschlagen hatte. Bei jedem Takte wechselte sie die Richtung, bei dem ersten nach links, beim zweiten nach rechts, beim dritten wieder nach links u. s. w. Während der ganzen Aufwärtsbewegung bewegte sie sich in einer Hauptrichtung, während der Aufwärtsbewegung in der entgegengesetzten: der Raum veranlasste sie bei der ersten rückwärts, bei der zweiten vorwärts zu tanzen.

Dieser Versuch ist interessant, weil das zu erwartende Moment der erhebenden Lust bezw. der niederdrückenden Unlust infolge der Auf- und Abwärtsbewegungen der Tonschritte völlig wegfiel vor der lebhaft erregenden Wirkung der prickelnden Tonleiter. Interessant ist weiter, dass gleichsinnige musikalische Bewegungen gleichsinnige Körperbewegungen bedingten, dass die Anforderungen des Raumes schnellst zur Wirkung kamen, und dass die feinen Unterschiede der Akzentuierung vom ersten Takt an klar hervortraten.

Eine Erfahrung machte sich am ersten Abend wiederholt störend geltend. Etwas schnell hintereinander folgende Versuche gingen für sie zu einer Einheit zusammen, die sie trotz deren grosser Einfachheit schauspielerisch ausstattete, so dass die sonst so klare Wirkung der Elemente sich nicht mehr erkennen liess.

Einmal folgten mehrere auf- und absteigende F-dur-Tonleitern einander; sie wurden bald accelerando, bald ritartando,

bald crescendo und bald decrescendo gespielt. Dieser an sich leichte Wechsel liess sie einige Augenblicke wie sich besinnend stillstehen; dabei zog sie die Brust ein, wie wenn sie sich in sich selbst verkriechen wollte. Plötzlich aber drehte sie sich frei um und ging in eine Art flatternde und suchende Bewegung über. Wie prickelnd spielte sie dabei mit den Fingern in der Luft. Am Schluss stand sie mit erhobenen Händen da.

Aus einfachen Versuchen heraus gestaltete sie somit verwickelte Bewegungsmotive, z. B. dadurch, dass sie das Freie, Lockere der Bewegung überordnete, herausarbeitete und die anderen Momente zurücktreten liess. Wie weit hier bewusstes, zielbewusstes Gestalten vorliegt, soll am Schluss betrachtet werden.

Hieraus wird auch die Wirkung der Melodie und der Begleitung verständlich.

Die ohne Begleitung, in indifferenter Lage und Intensität gespielte erste Hälfte der Melodie: „Alles neu, macht der Mai" begleitete sie mit folgenden Bewegungen: sie schritt leicht gebückt, die Hand etwas nach unten vorstreckend, nach vorwärts, wie wenn sie einen fingierten Gegenstand ergreifen wollte; den Takten entsprechend akzentuierte, stilisierte sie gewissermassen ihre Bewegung. In dem zweiten, dem ersten bekanntlich ganz ähnlichen Teil dieser ersten Liedhälfte ging sie wieder zurück.

Die Begleitung in geschlossenen, einfachsten Akkorden verstärkte die Wirkung; die arpeggienartige aufgelöste Begleitung machte die Bewegung leichter und flüssiger.

Wenn uns diese Bewegungen auch leicht verständlich sind, so sind sie doch keinesfalls mehr zwingend. Ich bin fest überzeugt, an anderen Tagen hätte sie das gleiche Lied mit anderen, ebenso treffenden Bewegungen begleitet. Hier hört die Sicherheit wissenschaftlicher Bearbeitung auf, wie auch die objektiven Darstellungsmittel ungenügend sind.

B. Die sprachlichen Versuche.

Diese Versuche folgten wie gesagt dem Prinzip die Elemente getrennt zu untersuchen: sie bezogen sich daher auf Vokale, Konsonanten, Stimmhöhe, Lautheit, Rhythmus, Gefühlsausdruck der Stimme und Wortsinn.

Für die Untersuchung der Wortbedeutung wurde ausserdem eine Sammlung von mehr als 100 Photographien der Firma Boissonas in Genf verwertet.

Die Vokale a e i o u zeigten eine leicht kontrollierbare, auch in Kreuzversuchen mit buntem Wechsel der Reihenfolge konstante Wirkung. A und e zeigten an sich keine Gefühlswirkung, sie bewegten das Gesicht nur im Sinn der lauschenden, beobachtenden Aufmerksamkeit. O und noch mehr u wirkten im Sinne der Unlust; i stark im Sinn der Heiterkeit. Die Ausdrucksbewegungen erstreckten sich fast nur auf das Gesicht. Die Wirkung der Diphthonge war unsicher. Das mehr oder weniger klare Hervortreten der reinen Vokale bestimmte im allgemeinen die Wirkung; eine klare Gesetzmässigkeit liess sich aber nicht finden.

Die Untersuchungen der Intensität weisen einmal auf die entsprechenden rein musikalischen Beobachtungen hin. Dann aber sind sie untrennbar von der Untersuchung der Gefühlsreaktionen; man spreche ein a einmal laut, einmal leise aus — und man hat ohne weiteres, wenn man sich den Eindrücken hingibt und sie vergleicht, eine starke Gefühlswirkung: das eine Mal kommt etwas Hartes, Abstossendes, Abwehrendes, das andere Mal etwas Spöttisches oder ein anderer Ausdruck in die Stimme. Solche Schattierungen fand Frau M. sehr schnell und fein heraus. Den gleichen Erfolg hatte das Vorlesen affektbetonter, sinnloser Silben und Worte.

Die Konsonanten waren ohne spezifische Wirkung. Zunächst hatte ich den Eindruck, als ich sie ihr vorsprach, dass sie in den Lauten etwas mimisch Ausdrückbares suchte. Reaktionen traten gar nicht ein. Schliesslich fand sie die Unter-

suchung offenbar lächerlich. Die bereits genannten Worte: Quoi? bien bête! pas de la musique! gaben dem Ausdruck.

Die gleiche Wirkung brachte das Vorsprechen sinnloser Silben; doch blitzte ab und zu die Wirkung eines Vokals, zumal des i, durch die sonstigen unbestimmten Bewegungen deutlich hindurch.

Der Wortsinn ist an den verschiedensten Worten untersucht: Zorn, Hass, Friede, Krieg, Vergnügen, Liebe, Berg, Teufel, Linse, Auge, Silber, Vogel, Anfang, Hase, Geschichte, Träumerei u. s. w.

Die Geschwindigkeit der Reaktion bei diesen Versuchen, die ein sehr verwickeltes seelisches Geschehen voraussetzen, war fast durchweg erstaunlich. Fast blitzartig schoss Frau M. in die Stellungen ein.

Bei den öffentlichen Vorführungen war dies besonders deutlich, wie ihr allerdings in Rücksicht auf die Schaustellung nicht allzuschwierige Aufgaben gestellt wurden.

Anders bei den Versuchen! Hier wurden absichtlich schwierige und zum Teil unausdrückbare Bedeutungen eingegeben. Die Folge war, dass sie teils gar nicht reagierte, teils sich zu besinnen schien. Bei dem Wort Geschichte schien sie direkt verlegen zu sein und kam zu keiner Bewegung. Wiederholt passte ihre Geste nicht zu dem Wortsinn, z. B. bei dem Worte Neid. Der Ausdruck hatte eine naheliegende Färbung — etwa die des Aergers, der Empörung. Bei dem Worte Anfang trat sofort eine traurig-pathetische Affektbewegung ein, die aus dem Wortsinn und der Sprechweise der Eingebung nicht zu erklären war. In einigen Fällen nahm sie konventionelle, an bekannte allegorische Darstellungen erinnernde Haltungen an: bei dem Wort Frieden die des Segnens und Beruhigens; entsprechendes bei dem Wort Träumerei. Worte wie Berg und Hase veranlassten sie (zum Teil nach langem Besinnen) zu malenden oder fingierenden Bewegungen, etwa wie wenn sie einen Hasen springen sähe oder einen Berg erblickte, dessen schönen Umriss sie durch eine zeichnende Bewegung in der Luft wiederzugeben suchte.

XI. Kapitel.

Die mimische Ausdrucksfähigkeit für Affekte.

Da hierin die grosse Bedeutung von Frau M. liegt, muss diese Frage eingehender behandelt werden. Die Bezeichnung Schlaftänzerin ist wohl die relativ beste; sie weist aber leider nicht ohne weiteres auf diese Seite von Frau M. hin.

Vergleicht man nur in der Erinnerung, was man in dieser Beziehung von ihr gesehen hat, so bekommt man kaum eine Vorstellung von dem grossen Reichtum an Ausdrucksbewegungen, der Frau M.s Eigentum ist. Erst dadurch, dass ich die mir von Herrn v. Schrenck-Notzing gütigst zur Verfügung gestellte Sammlung von mehr als 100 Photographien nach dem Gesichtspunkt der Affekte ordnete, bekam ich einen Einblick in die Fülle von mimischem Material, die hier fast unverwertet liegt. Dabei sind, wie ich höre, im ganzen etwa 1000 Aufnahmen gemacht worden!

Zur Uebersicht darf ich einen Teil einer von mir noch nicht veröffentlichten Einteilung der affektiven Erregungen geben, den ich in einer späteren Arbeit weiter auszuführen und zu begründen beabsichtige.

a) Lust.

Die verschiedenen Formen der Lust kehrten oft und in reicher Variation wieder. Der schauspielerische Charakter ihrer Darbietungen brachte es mit sich, dass sie meist als Färbungen anderer Bewegungen erschienen (so beim Beobachten, Bitten, Warnen, Spielen, Tanzen).

Die leichteren Grade der einfachen Lust, Befriedigung, Behagen, Zufriedenheit, Heiterkeit, Vergnügen, Glück finden sich am reinsten bei den tonpsychologischen Versuchen. Ich denke an den leisen Ton, die zunehmende Tonhöhe, die Zunahme der Geschwindigkeit in der Wiederkehr der Töne u. s. w. Aber auch andere Gelegenheiten müssen erwähnt werden: bei einem

Chopinschen Walzer[1]) schaut sie kindlich heiter und freudig auf, bei der Darstellung von Massenets Rosenpfad[2]) zeigt sie eine reine, keusche Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit in den Haltungen der Aufforderung, der Erwartung und des Bittens.

Die stärkeren Grade der Lust: Jubel, Entzücken, Seligkeit, Schwärmerei, Begeisterung, Ekstase treten besser bei den schauspielerischen Leistungen hervor, so in den Verbalsuggestionen Frühling, Sommer und Herbst[3]). Geradezu befreiend wirkt es, wie sie in der Darstellung des Sommers jubelnd die Arme weit ausbreitet. Der Frühling bringt stille, heitere Verklärung. Innig dankbares Glück findet sich in der Ruhestellung des Ausschauens[4]); freudigste Erregung da, wo sie einem fingierten Wesen mit ausgebreiteten Armen zueilt[5]). Stärkere Leidenschaftlichkeit entwickelt sich in der Eingebung: Mon bien aimé, viens, viens[6])! und Exstase amoureuse[7]).

b) Unlust.

Die Unlust zeigte die gleichen Verhältnisse.

Die leichteren Grade von Unwillen, Missbehagen, Verstimmtheit und Aerger kamen wieder bei den Experimenten deutlicher zum Ausdruck, so bei den Reaktionen auf laute und tiefe Töne und Disharmonien.

Die stärkeren Formen sind Trauer, innerer Schmerz, Weh, Bitterkeit, Qual; — ferner Gram und Kummer als Dauerzustände; Zorn, Wut, Empörung und Entrüstung bilden dem Aerger entsprechend eine besondere Gruppe von vorwiegendem Erregungscharakter. Sie alle fanden starken, oft lebhaft überzeugenden und überwältigenden Ausdruck in den Gesten zu den Trauermärschen, in den Suggestionen, die direkt ihre Darstellung verlangten und in der Serie der Jungfrau Maria. Die Gesten der Folterung durch Hunger und Durst macht uns gleichfalls eine der Photographien äusserst anschaulich.

---

[1]) Photogr. v. Boissonas, Serie A. Nr. 2. [2]) Serie R Nr. 1 ff. [3]) T. 34 bis 36. [4]) R 5. [5]) T 5. [6]) R 6. [7]) T 38.

Besondere Modifikationen der Unlust ergaben die Charaktere der Hemmung und Erschlaffung. So fühlt man beim Anblick einiger Photographien aus der Marienserie förmlich wie ihr Herz sie drückt, wie ihre Brust sich zusammenkrampft. — Die Gewissensbisse in der Suggestion Remords bringen ihr scheinbar die Gedanken eines Vergehens zur Besinnung und machen sie schwer beklommen. — Als Andromeda [1]) müht sie sich vergebens ab, von ihrem Banne frei zu werden.

Den Charakter der Erschlaffung bringen drei ihrer besten Stellungen: die Hoffnungslosigkeit und Trauer [2]), die sich ausgeweint hat und nun mutlos dahinschaut, die mühsame Abgequältheit [3]) durch lange Marter: sie ist so abgemattet, dass sie sich nicht erheben kann; schliesslich Trauer und Schmerz, denen sie sich an den Boden gesunken hingibt, die Hände schwer aufgestützt [4]).

Als Färbung einzelner Bewegungen tritt die Unlust in allen möglichen Formen und sehr oft auf. Besondere Erwähnung verdient eine Geste flehentlicher Bitte, das Unheil fernzuhalten [5]), und der Versuch stürmischer Abwehr des Unglücks im Chopinschen Trauermarsch.

Die verwickelten Affekte der Wehmut, Rührung, Komik und Tragik haben oft Ausdruck gefunden. Sie brauchen nicht im einzelnen aufgewiesen zu werden. Bei der Wehmut möchte ich nur nochmals auf den ersten Kombinationsversuch hinweisen, der für die Analyse derselben so schönen Anhalt bietet.

c) Erregung und Ruhe.

Der zweite Gefühlsgegensatz der Erregung und Ruhe hat hinsichtlich seiner Selbständigkeit nicht die gleiche Stellung wie der vorige. Findet die Ruhe ihren Ausdruck in der Stimmung des Friedens, der Andacht, im Segnen, im Eindruck der Stille, so zeigt sich das affektive Moment der Erregung entweder in dem Gefühl der Tätigkeit, des Vibrierens, der leichten inneren

[1]) Q. 7. [2]) Q. 19. 20. [3]) L. 10. [4]) H. 23. [5]) H. 17.

Erregung — stärker (ich möchte sagen grossschlägiger in Erinnerung an die verschiedenen Formen des Zitterns) in der Hast, in der Nervosität und Unruhe, noch deutlicher im Zweifel, in der Verzweiflung, im Aerger, im Zorn, in der Wut und im Groll.

Frau Magdeleine brachte das Moment der Ruhe ziemlich wenig zum Ausdruck; schön liegt es in der Suggestion (R. 8) Le sentier fleuri, le sentier d'amour, où l'on se dit de douces choses. Für die Art ihrer Affektlage bleibt es aber sehr charakteristisch, dass sie diese selten verwendet. — Anders mit der Erregung! Die leichteren Formen kamen zumal in den Walzern zum Durchbruch und bildeten hier ein Hauptmoment des Genusses für den Zuschauer. Man konnte selbst dem Publikum die „Erregung der Walzerstimmung" am Schluss der Vorstellung und auf den Korridoren des Theaters anmerken. — Bis zu den stärksten Graden kam sie wohl in den Trauermärschen und in einigen Verbalsuggestionen, zumal dem Zorne.

d) Quantitäts- und Kraftgefühle.

Aus dieser Gruppe seien nur zwei Gegensätze hervorgehoben. Leider muss die nähere physiologische Ausführung und Begründung unterbleiben.

1. Kraft und Schwäche.

Das Gefühl der Kraft differenziert sich mannigfaltig — teils in dem der Sicherheit, Festigkeit und Bestimmtheit, teils in dem der Strenge, Folgerichtigkeit und Entschlossenheit: allen Formen gemeinsam bleibt aber eben dies Moment der Kraft, der Spannung.

Welche grosse Bedeutung dies hat, zeigt sich in dem Pathos, in das Frau Magdeleine gern verfällt. (T. 21 und G. 34 sind sehr anschauliche Beispiele dafür.)

Sein Gegensatz: das Gefühl der Schwäche erscheint gleichfalls in zahllosen Varianten. Abspannung, Müdigkeit, Erschlaffung,

Erschöpfung, Kraft-, Rat-, Mut- und Aussichtslosigkeit und Niedergeschlagenheit, auch Stumpfheit, Trägheit und Energielosigkeit gehören hierher.

Sehr fein treten sie bei höchsten Graden der Unlust und Lust teils andeutungsweise, teils als wesentlich in die Erscheinung. Sie sind als solche bereits erwähnt worden. (T. 28, L. 10, Q. 19 und 7.)

2. Freiheit und Gebundenheit.

Der Grundcharakter der Freiheit zeigt sich, wenn man fragt: wie ist es einem zu Mute, wenn man sich frei und leicht fühlt, los von Ketten und Banden oder wenn man locker und spielend schreitet oder tanzt?

Auch diese affektive Erregung findet sich fast nur als Färbung anderer Affekte. Trotzdem hat sie Frau M. oft auf das lebhafteste zum Ausdruck gebracht. Am besten wohl in der Suggestion des Sommers, wo sie befreit aufjubelnd die Arme voll ausbreitet. Aehnlich in vielen Walzerbewegungen und in dem bereits erwähnten Hineilen auf eine fingierte Person.

Sehr interessant als Beispiele hierfür scheinen mir die flüssigen, freudigen Bewegungen bei den Durarpeggien — im Gegensatz zu den mehr starren, festen Haltungen der ungebrochenen Durakkorde. Immerhin möchte ich offen lassen, ob hierbei nicht auch ähnliche Verhältnisse in Betracht kommen, wie bei der häufigen und schnellen Wiederholung des gleichen Tones, dass m. a. W. die Zahl der Reize hier erregend wirkt!

Das Gefühl der Gebundenheit lässt sich in den leichten Fällen beschreiben als ein Gefühl der Bezogenheit, Gebundenheit, Beschränktheit, der Passivität; in stärkeren Graden geht es über in das der Beklemmung, der Fesselung, des völligen Gebanntseins. Sein Grundcharakter ist der des inneren Druckes.

Es ist charakteristisch, dass abermals die leichten Grade bei Frau M. nicht hervortreten, die stärkeren um so heftiger und überzeugender. Ich darf nochmals auf die Andromeda und

auf einzelne Suggestionen aus dem Marienzyklus hinweisen. Zumal daran, wie sie das Gefühl des beklommenen Herzens, der sich zusammenkrampfenden Brust mimisch darstellt. —

e) Soziale affektive Erregungen.

Eine ganz selbständige Stellung unter den affektiven Erregungen nehmen die sozialen Gefühle ein. (Um Missverständnisse zu vermeiden, betone ich, dass ich nicht von den Charaktereigenschaften spreche, die man teilweise mit diesen Worten bezeichnet, sondern nur von den Gefühlsregungen, die man gleichfalls durch diese Worte benennt und die der Bildung dieser Eigenschaftsbegriffe zugrunde liegen.) Zunächst die des Selbstbewusstseins. Sie bewegen sich zwischen zwei Gegensätzen, dem Grössen- und Kleinheitsgefühl. Ihre Zahl ist gross: Demut, Ergebenheit, sind verschieden von Schüchternheit, Verlegenheit, von Scham und Reue und Selbstverachtung, wieder stark verschieden von Mutlosigkeit und Verzagtheit u. s. w. Auf der anderen Seite stehen Hochmut, Selbstgefälligkeit, Wichtigtuerei und Protzentum; Mut, Trotz und Eigensinn, dieser bald als Verstocktheit, Verbissenheit oder Hartnäckigkeit.

Es ist interessant daraufhin ihre Stellungen zu betrachten. Denn hierin kann ihre Neigung zum Pathetischen sich voll entfalten. Andererseits kommt hier leicht ein neues Moment hinzu, das der Komik, das zumal in der Serie ‚La Femme et le secret‘ hervortritt. Ich kann mich nicht von einer starken Lebendigkeit ihrer komischen Darstellung überzeugen, während die vorher erwähnten Affekterregungen zum stärksten gehören, was sie bietet, die sich teilweise sogar einem dem Mitteleuropäer fernliegenden Extrem nähern.

Am deutlichsten wird diese Steigerung in einer zweiten Gruppe der sozialen Gefühle, die man vielleicht als Fremdwertgefühle abgrenzen kann. In ihnen tritt gefühlsmässig der Reflex der Auffassung der fremden Person auf das eigene Ich hervor.

Die reinen Fremdwertgefühle sind Liebe und Hass; mildere

Regung derselben sind Zu- und Abneigung, Missbilligung und Unzufriedenheit.

Sie differenzieren sich auf Grund sekundärer Prozesse in Teilnahme, Mitleid, Bedauern, Erbarmen, Zärtlichkeit und Güte; auf der anderen Seite stehen Hass, Neid, Schadenfreude, Grausamkeit.

Das Fremdgrössenbewusstsein zeigt sich in Form der Bewunderung und Verehrung einerseits, der Verachtung mit ihren besonderen Färbungen des Spotts, Hohns, der Ironie und des Cynismus andererseits. Sekundäre Prozesse variieren im Vertrauen, Glauben und Misstrauen.

f) Richtung, Streben, Bewegung.

Wollten wir der Einteilung der affektiven Zustände weiter folgen, so kämen wir zu einer grossen Gruppe, in der nicht polare Gegensätzlichkeit, sondern Anordnung in einer Richtung das Grundprinzip der Einteilung wäre. (Uebrigens handelt es sich hiebei nicht um reine Gefühle.)

Ueber die Zustände der Geneigtheit, Fähigkeit, des Möglichen hinweg kämen wir zu denen der Richtung, des Strebens und der Bewegung, zu welch letzterer Wechselwirkung, Beeinflussung und Ausgleich gehörten. Ich bedaure, hier zu kurz und so missverständlich sein zu müssen.

Ein reiches Material finden wir.

Die affektiven Zustände der Richtung — sei es der inneren in Form des Versunkenseins, Grübelns, Sinnens, Träumens, sei es der äusseren: des Lauschens, Beobachtens (K. 3. 17), Kostens, Schmeckens, Schauens, Prüfens u. s. w. hat Frau M. sehr oft dargestellt.

Die stark positiv oder negativ gefärbten Formen der Richtung auf die Zukunft — Angst[1]), Furcht, Hoffnung[2]) — sind ihr teilweise mustergültig gelungen.

Die verschiedenen Formen des Strebens — Erwarten, Fragen,

[1]) K. 25; als Foi bezeichnet. [2]) P. 7.

Fordern, ferner in der Form des Lockens, Bittens, Flehens, oder des Verlangens und Befehlens — sind vielfach als Hilfsmittel für die Verstärkung des Ausdruckes der Wertgefühle verwendet. Die hierher gehörigen starken Affekte der Gier, der Sucht, des Lauerns, der Heimtücke sind seltener verwertet. Es wäre interessant, experimentell ihre mimischen Wirkungen einem genaueren Studium zu unterwerfen.

Die wohl zur Gruppe der affektiven Erregungen der Bewegung und Beeinflussung gehörigen, sehr komplizierten Affekte des Erstaunens, Schreckens und Entsetzens gehen in der Anschaulichkeit der Darstellung so weit, dass man sicher zu sein glaubt, dass Frau M. im Schreck halluziniert[1]).

g) Sonstige affektive Erregungen.

Eine dritte grosse Gruppe von affektiven Erlebnissen, und zwar successiver ist bei der Untersuchung des Crescendo und Decrescendo berührt. Es sind dies eben die Gefühle, die uns besonders bei Steigerung der Musik[2]) so stark ergreifen. Auch die Spannungsänderungen, Nachlass und Zunahme — Lösung und Bindung gehörten hierher. Sie würden aber in diesem Rahmen zu Erörterungen von weniger allgemeinem Interesse führen.

h) Zusammenfassung.

Wenn ich auch persönlich nicht ganz mit dem in Frau Magdeleines Haltungen zum Ausdruck kommenden Geschmack einverstanden bin, so habe ich doch um ihrer Darstellungen willen diese vielen Aufzählungen gemacht; denn nur so konnte, der Gesichtspunkt für die Betrachtung ihrer Leistungen deutlich hervortreten. In diesem Gebiete besitzt sie eine Ueberzeugungskraft, die von dem Pathos der durchschnittlichen, üblichen schauspielerischen Darstellungen erfreulich abweicht. Man muss die darauf bezüglichen Abbildungen und Leistungen ansehen,

---

[1]) J. 22. [2]) Chopins Trauermarsch.

um die Magdeleines nicht mehr selbstverständlich zu finden. Hierin zeigt sich ihr sehr grosser Wert als Modell, für den Künstler sowohl wie für den Wissenschaftler, der Ausdrucksbewegungen studieren will.

XII. Kapitel.

Der psychologische Mechanismus.

§ 1. Die einzelnen Vorgänge.

a) Was für ein psychologischer Mechanismus liegt beim Affektausdruck vor?

Als erstes — ich darf sagen — Schulbeispiel möchte ich eine wundervolle Stellung wählen, die sie auf die Verbalsuggestion Une lueur d'espoir eingenommen hatte. (Serie Q Nr. 19.) Den zugrunde liegenden Affekt möchte ich aber als den eines Weibes bezeichnen, das sich ausgeweint hat und nun unter dem Bewusstsein voller Aussichtslosigkeit und Trostlosigkeit vor sich hin blickt.

Der Grundcharakter des Affektes der Unlust kommt in dem tränenfeuchten Blick, den zusammengezogenen Augenbrauen und den Stirnfalten zum Ausdruck; der Charakter der Erschlaffung liegt in der leichten Neigung des Kopfes nach vorn und zur Seite und in seiner leichten Stützung durch die Hände, auch in dem ganz leichten Zusammensinken des Körpers durch Rückenbeugung. Der Charakter der Ruhe ist in dem stillen, bewegungslosen Blick ausgesprochen; er deutet nicht auf eine andere Bewegung hin und bekommt so nicht den Charakter des Unruhigen. In den Händen hält sie das Gewand, wie wenn sie vorher damit die Tränen getrocknet oder verborgen oder den Ausbruch des wilden, nun verklungenen Schmerzes hätte zurückhalten wollen. Der Charakter der Gebundenheit hebt sich gleichfalls durch die Ruhe des Blickes heraus. Er ist nicht

stark, denn die ganze Affektlage nähert sich bereits einer allgemeinen Indifferenzlage.

Zunächst andere Beispiele.

Um den Zorn darzustellen, blickt sie wild, drohend. Im Stolz ist sie abweisend. — Den Geiz deutet sie an durch gieriges Festhalten und Fixieren eines fingierten Gegenstandes. — Die Qualen des Durstes malt sie durch Bewegungen, die uns fast denken lassen, sie will die austrocknende Kehle zuschnüren oder wegreissen.

Wir brauchen nicht weitergehen; denn allenthalben würden wir dieselben Komponenten nachweisen. Versuchen wir die Resultate etwas zu verallgemeinern, so können wir etwa folgendes feststellen:

Lust und Unlust wirken in mittleren Graden wesentlich im Sinne der Streckung und Beugung. Diese Ausdrücke sind weit gewählt: unter Streckung soll hier die Aufrichtung des Körpers, die Erhebung der Arme (wie wir besonders schon bei den aufsteigenden Tonleitern sahen), die Verbreiterung des Mundes und Erhebung der Mundwinkel und die Glättung der Stirn verstanden sein. Beugung würde das Gegenteil bedeuten. (Es sei erlaubt, diesen Sinn der Worte Streckung und Beugung ohne Begründung zu verwerten.)

Andere Ausdrucksmittel lassen sich nicht hierunter befassen: so die Tränen und die Bewegung des Strebens und Widerstrebens, d. h. dass sie sich von dem fingierten Objekt abwendet oder es zu erreichen, besitzen oder vernichten sucht.

Mit anderen Worten: Lust und Unlust haben zunächst eine ihnen charakteristische (an anderer Stelle näher zu definierende) Strecker- und Beugerwirkung, kurz: Impulse zu bestimmten Bewegungen, deren Angriffspunkte (Gesichts-, Stammes- und Extremitätenmuskulatur) in verschiedener Stärke und Reihenfolge ergriffen werden. Ausserdem kommen sekundäre Wirkungen in Betracht, die ihrerseits wieder eines selbständigen Ausdruckes fähig sind; eben die physischen (sekretorischen) oder die psychischen Wirkungen (z. B. Streben).

Freiheit und Gebundenheit, Kraft und Schwäche, Erregung und Ruhe und alle anderen affektiven Erregungen haben gleichfalls spezifische Wirkungen. Sie beeinflussen in besonderer Weise die Intensität und den Rhythmus der Innervation — führen aber auch zu sekundären, selbständig ausdrückbaren Prozessen.

Ich muss von einer einzelnen Darstellung absehen, da hier Fachfragen im engsten Sinne vorliegen. Ich konnte in diesem Rahmen den Fall nur bis an die Schwelle psychologischer Untersuchung führen.

Das Massgebende ist nun, dass die Bewegungsimpulse sich miteinander in der mannigfaltigsten Weise verbinden, ebenso wie die Gefühlsregungen sich in der reichsten Weise zusammenordnen und die wunderbare Einheit bilden, die uns jederzeit bald so, bald so gegeben ist.

Diese Wege können wir nicht im einzelnen verfolgen. Sie sind der Art der Gesetzmässigkeit nach bei allen Menschen gleich.

Verschieden sind nur die Zahl und Feinheit der Impulse wie Affektregungen. Diese Unterschiede bezeichnen wir mit den Worten Anlage, Talent, Genie u. s. w.

Die Frage nach der Natur und Bedeutung der Bewegungsimpulse ist eine psychologische Fachfrage und gehört nicht hierher.

b) Welcher psychologische Mechanismus liegt den mimischen Schilderungen zugrunde?

Dem reinen Affektausdruck steht eine wesentlich andere Gruppe von Bewegungen gegenüber, die sich als mimische Schilderungen zusammenfassen lassen.

So stellt Frau Magd. z. B. die Bewegungen einer Zauberin dar, die das Feuer beschwört: in geheimnisvoller Haltung schreitet sie mit tragisch-pathetischem Ausdruck um ein fingiertes Feuer und bewegt die Arme wie bei Beschwörungen. Oder sie hält als Wasserträgerin Körper und Arme, wie wenn sie einen

Krug auf dem Kopfe trüge; sie macht einen Sprung, lässt den Krug in der Einbildung fallen und zerschellen, und treibt so das Spiel weiter.

So liessen sich viele Beispiele nennen. Doch ist ihre Zahl kleiner als die der Affektbewegungen. Der Mechanismus ist einfach. Sie greift aus einer Anzahl möglicher Bewegungen die passendste heraus und bringt so ihr Vorstellungsleben symbolisch zum Ausdruck: wir werden durch die Bewegung erinnert an das, was da vorgeht bezw. fingiert wird.

c) Was geht in ihr psychologisch vor, wenn sie tanzt?

Ihr Tanz ist der Hauptsache nach Gefühlsausdruck. Die Musik weckt in ihr Gefühle und diese suchen ihren Ausdruck nach den bereits erörterten Prinzipien. (Vgl. ds. Kapitel, Abschn. a.)

Der Wechsel der Haltungen ist musikalisch, besonders durch die Reize des Rhythmus bedingt.

Es stehen ihr eine Fülle von Ausdrucksbewegungen des ausgelösten Affektes zur Verfügung. Die musikalischen Bewegungen der Tonleiter, des Tonsprunges, der Walzerrhythmus geben zunächst allgemeine Bewegungsrichtungen, wie das in den einfachen und in den Komplikationsversuchen bereits angezeigt ist. So sind von den Gedächtnisspuren bereits eine Anzahl in latenter, tonischer Erregung. Aus ihnen heben nun die Zufälligkeiten der bisherigen Stellung und andere Momente (deren Gesetzmässigkeiten wir nur im allgemeinen kennen) bald die eine, bald die andere hervor. Unter dem Einfluss der Stimmung, der Geschwindigkeit der Tonfolge u. s. w. modifizieren und differenzieren sich die teils vorgebildeten, teils sich neu ergebenden Bewegungstypen noch weiter.

Die Wissenschaft kann hier noch nicht in Einzelheiten eindringen — ohne intimste Einzeluntersuchung; sie gibt nur die Richtungen.

Zu alledem kommt nun ein neuer Faktor hinzu: das sind Fiktionen, Vorstellungsbildungen eigener Art, die wir psy-

chologisch nur ganz von ferne verfolgen können. So erinnere ich an ihre Bewegungen bei der Melodie: „Alles neu macht der Mai". Eine gewisse musikalische Bewegung zu einem Punkte hin liegt auch in den Tonschritten und zwar ist sie auf einen tiefer klingenden Punkt hin gerichtet. Aber ist das genügender Grund, um zu erklären, weshalb sie einen über oder am Boden befindlichen Gegenstand fingierte, um ihn gleichsam zu suchen, zu pflücken oder mit ihm zu spielen suchte? Kurz, dass sich die allgemeinen musikalischen Bewegungen auf die Vorstellungen von der Körperwelt gleichsam übertragen und formbildend wirken?

Auch hier sind wir an der Schwelle eines fast unerforschten Gebiets, die Fragestellung ist klar; die Lösung steht aus.

d) Der Mechanismus bei grösseren Rollen.

Aus den bisherigen Bemerkungen wird uns verständlicher, wie sich in ihr das Spiel ganzer Rollen bei den Rezitationen und Gesangsvorträgen entwickelt.

Zunächst fand sie mit Hilfe der Gefühlsfarbe der vortragenden Stimme leicht die Grundrichtung der Affektbewegung. Im einzelnen knüpfte sie ihre Bewegungen an den Sinn der Worte an. Sie benutzte natürlich nicht jedes einzelne Wort, sondern nur solche, die eine anschauliche Schilderung gestatteten oder einen lebhaften Gefühlston besassen.

Die Folge war, dass sie bei der Fülle möglicher Bewegungen das Leichtverwertbare dem ästhetisch Wertvollen vorzog und so oft äusserlich und unzusammenhängend wurde. Beim Vorlesen der ihr unbekannten Stoffe zeigte sich das deutlich, sogar störend. Anders, wenn der Inhalt ihr vertraut war. Dann spielte sie ihre Rolle wie ein Schauspieler das getan hätte.

Dass die Musikbegleitung die Wirkung der Worte stark unterstützte und erleichterte, ist verständlich, so beim Ave Maria und einem Wiegenlied; Darstellungen, in denen sie sich zu m. E. wirklich anerkennenswerten mimischen Leistungen erhob.

§ 2. Versuch einer Zusammenfassung des psychologischen Mechanismus.

a) Die Anlage der Frau M.

Wir hätten bisher die Hauptmomente der psychologischen Erregung gefunden: Sinneswahrnehmungen, Gefühle, Phantasievorstellungen und Bewegungsimpulse.

Die Sinneswahrnehmung bot nichts Absonderliches.

Die Gefühle zeigten sich sehr fein und reich entwickelt. Frau M. unterschied klar und sicher die Gefühle, die sich an die Unterschiede der Tonhöhe, der Konsonanz, Dissonanz, an die Geschwindigkeiten der Tonfolge schlossen; ebenso die der Vokale und der Sprachlaute überhaupt. Sie brachte die verwickelten Gefühle, die ihr die Musik bei bekannten und unbekannten Stücken eingab, mit erstaunlicher Schärfe zum Ausdruck; das gleiche beim Wortsinn.

Es zeigt sich nun ohne langes Ueberlegen, dass diese Gefühle nichts Eigenartiges sind: auch wir normalen Menschen empfinden das Laute leicht störend, das Leise leicht angenehm, das Tiefe erscheint uns finster und ernst; wir fühlen, dass die Sprache und das Musikspiel uns affektiv erregt — kurz, dass Frau Magdeleines Reaktionen durchaus normal sind.

Erstaunlich bleibt uns nur die Feinheit der Reaktion: Sie beruht nun auf ihrer individuellen Anlage: denn sie ist musikalisch und feinfühlig. Aber viele Menschen gleicher Anlage könnten nicht das gleiche. Es kommt hinzu, dass sie hysterisch ist; deshalb ist ihre Affekterregbarkeit gesteigert; wie sie selbst angibt, wechselt ihre Stimmung leicht und schnell. (Wie weit damit überhaupt sich ihre schauspielerischen Leistungen erklären, ist eine allgemeinere Frage, die ich weder entscheiden noch erörtern kann, da mir darüber genügendes Beobachtungsmaterial fehlt.) Zunächst aber kommt noch die Hypnose in Betracht, die durch Wegfall der Hemmungen die Erregungen des wachen Gebietes unserer Seele verstärkt und so auch die Gefühle

„verschärft, verfeinert". Schliesslich gehört Frau M. der Rassenmischung nach anerkannt gefühlswarmen Völkerstämmen an, den Romanen und Slaven!

Diese Momente lassen uns hinreichend die Feinheit und Lebhaftigkeit ihrer Gefühle verständlich werden.

Sind damit aber alle Reaktionen erklärt? Nein! Denn es sind nicht alle hypnotisierten hysterischen Slavoromanen Magdeleines!

Es kommt zunächst noch die wichtigste Eigenschaft der Ausdrucksfähigkeit ihrer Gefühlsregungen hinzu! Die ungeheure Schnelligkeit und Sicherheit der Reaktion bei den Verbalsuggestionen soll zumal den Schauspielern aufgefallen sein, weil ihnen die Schwierigkeiten genauer bekannt sind. Dem Laien war sie sicher sehr erstaunlich. Als Bindeglieder zwischen den Gefühlen und körperlichen Bewegungen waren Impulse nachgewiesen worden. Der Art nach waren sie den in uns wirksamen Impulsen gleich; sonst hätten wir ja auch die Reaktionen nicht als berechtigt und überzeugend ansprechen können. Was diese Impulse aber auszeichnet, ist ihre erleichterte Auslösbarkeit.

Dass stärkere Gefühle stärkere Reize für die Bewegungsimpulse sind und ein stärkerer Reiz zu schnellerer Reaktion führt, ist uns verständlich. Auch sie sind weiter durch die Hypnose verstärkt. Die Hysterie dürfte hier ohne Bedeutung sein. Anders die Anlage, soweit sie sich auf ihre slavische Abkunft stützt; man sagt, dass gerade in ihrer Heimat viel getanzt wird. Ihr Onkel war Tanzlehrer — ihre Mutter musikalisch. Und selbst wenn sie aus einer Tänzerfamilie stammte, so bewiese das nichts; denn über Anlagen wissen wir nichts. Und dass Genies oft wenig hervorragende Eltern und Kinder haben, und dass ferner nicht alle Engländer unmusikalisch und alle Deutschen musikalisch sind, ist eine Tatsache. Es bleibt hier eine Lücke, wenn wir nicht eine individuelle Anlage für erleichterte Auslösung von Bewegungsimpulsen annehmen, die selten stark und leistungsfähig ist, und gerade durch die Hypnose beeinflussbar ist.

Diese Anlage hat noch eine weitere Eigenschaft. Die Bewegungsimpulse werden nicht nur enorm leicht ausgelöst und sind sehr lebhaft, sondern sie verbinden sich auch in einer wunderbaren Weise, so dass oft Bewegungen und Haltungen von grosser Schönheit daraus hervorgehen. Und abermals eigentümlich ist es, dass Frau Magd. (sie muss diese Bemerkung verzeihen) im gewöhnlichen Leben wenn auch gewandte, so doch nicht schöne Bewegungen zeigt. Erst in der Hypnose werden dieselben schöner. Es steht dies nicht ganz isoliert, denn auch der einfache Mensch braucht sich nur zusammen zu nehmen oder in lebhafterer Stimmung sein, um etwas in schöneren Formen zu geben. In ihr wirkt nun die Aufgabe öffentlich aufzutreten und die Hypnose zusammen zu einer starken Konzentration auf einen „schönen" Enderfolg: dass dies auch wirklich oft eintritt, ist das Merkwürdige und Seltene!

In dieser Eigenart der Bewegungsimpulse liegt also das Eigenartige der Anlage von Frau Magdeleine.

Als letztes Moment sind die Vorstellungen und zwar genauer die Fiktionen genannt, die ihr unter dem Eindruck der Musik kommen. Auch sie sind nichts Unerhörtes; auch uns erinnert diese und jene Musik zwingend an ein Erlebnis. Frau Magd. ist hierin sehr glücklich und von Natur aus besonders veranlagt. Wie weit die Hypnose diese Anlage von ihren Fesseln befreit, ist mir nicht bekannt. Dass Frau M. eine starke Phantasie besitzt, ist mir aus einigen Bemerkungen sicher, die sie im Privatgespräch machte; allein sie bewiesen keine ausserordentliche und auch keine besonders künstlerisch veranlagte Phantasie.

Wie weit, ob und warum übrigens solche Phantasievorstellungen als solche [d. h. vom Charakter der Verblasenheit wie Erinnerungsvorstellungen] oder als Halluzinationen, also sinnlich frisch und unmittelbar wirklich erschienen sind, ist eine an sich wenig wichtige, wenn auch nicht leichte Nebenfrage des Fachmannes.

b) Einfluss des Gedächtnisses und des Sinneseindrucks auf ihre Leistungen.

Zu den bisher genannten Faktoren des gesamten Mechanismus treten noch zwei, die jedoch nichts Wesentliches bieten. Einmal sind das die Gedächtnisbilder der letzten Vergangenheit: Stücke, die sie schon gehört hat — sei es in der Hypnose, sei es ausserhalb derselben —, fasst sie besser als Rollen auf; diese verlieren dadurch das Zerrissene der improvisierten Rezitationen. Dadurch kommen ihre ausdrucksstarken, geschlossenen schauspielerischen Leistungen in der Salomeszene und im Ave Maria. Den ihr wohl bekannten Chopinschen Trauermarsch spielt sie daher, als er ihr einmal sehr lau vorgespielt wurde, mit der vollen Wucht der ihr gewohnten Ausdrucksmittel und kam so — zumal infolge der gleichzeitig wirksamen Aufgabe auf das Publikum zu wirken — zu Widersprüchen zwischen Eindruck und Ausdruck.

Dass sie die Worte zu einer Rolle (Carmen) in der Hypnose spricht die sie nicht hört, und dass sie auf die Worte wartet, die in einem ihr vorgesprochenen, von früher her bekannten Stück ausgefallen sind, sind weitere Gedächtniswirkungen, die auch beim Hypnotisierten nichts Aussergewöhnliches sind.

Eben dahin gehört auch die „Aufgabe". Wie allerdings eine so allgemeine Vorstellung ihre Handlungen im einzelnen so fein und weitgehend beeinflussen kann, ist eine psychologische Fachfrage.

Letzten Endes ist die unbeachtete Nachwirkung einer Stimmung, die vor der Vorstellung sie ergriffen hatte, zu den Gedächtnisspuren zu rechnen: die Besprechung der allgemeinen Versuchsbedingungen gab hierfür ein Beispiel.

An letzter Stelle werden alle ihre Bewegungen durch die Beobachtung der Umgebung, der Bühne, des Lichtes, der Rampe, des Publikums bestimmt. Sie sieht nicht bloss, was der Hypnotiseur will, sondern auch was die Aufgabe verlangt. Daher reagiert sie, wenn experimentiert werden soll, nicht auf das

Knarren der Schritte, wohl aber auf die Geräusche des Papageis und Holzwurmes.

Auch die Art dieser Unterdrückungen und Hervorhebungen sind psychologische Fachfragen.

c) Automatismus und Bewusstsein.

Es haben sich nach und nach eine so grosse Anzahl von Einzelgliedern des Gesamtmechanismus auffinden lassen, dass sich die Frage des Automatismus von selbst beantwortet. Sicher ist die hypnotisierte und tanzende Frau M. nicht einfach ein Automat. Dass sie in den einfachen Tonversuchen weitgehend automatisch war, lehrte uns der Augenschein. In welchem Sinn man aber von Automatismus im engen Sinn sprechen kann, hat Herr von Schrenck-Notzing in dieser Schrift erörtert.

Daher weiter: Wir sehen uns oft an der Grenze unseres Wissens. Das Gewebe war so verwickelt, dass wir nur im grossen und ganzen einige Hauptfaserrichtungen herausfinden konnten. Wir folgern daher, dass ein Mensch überhaupt nicht alle die Möglichkeiten übersehen kann, die ihn bestimmen. Es muss somit das Geschehen in ihm zum grössten Teil unbemerkt, unbewusst ablaufen.

Frage ist somit: Wie weit ist hier das Bewusstsein überhaupt tätig?

Bewusst soll hier die gemeinsame Eigenschaft aller der Erscheinungen sein, die uns den traumlosen Schlaf vom Wachen unterscheiden lassen.

Die Erinnerung der Frau M. gibt uns wenig oder keine Auskunft. Die unmittelbare Untersuchung in der Hypnose zeigt, dass sie die Finger schnell und sicher zählt, die man ihr vorhält. Ihr Gesichtsausdruck ist so stark, dass sie sich beim Hinwerfen (als Folge eines starken Affektes) wiederholt verletzt hat. Herr von Schrenck-Notzing hat blaue Flecken, Hautschürfungen und Sehnenzerrung beobachtet!

Allein: wir wissen, dass manche Mutter über dem leisen Ge-

räusche ihres neben ihr liegenden, kranken Kindes aufwacht, ohne doch den Donner des draussen tobenden Gewitters zu hören. Haben wir da nicht Prozesse der Unterscheidung und Beziehung, die wir, wenn wir kausal erklären wollen, nicht anders denn als psychische ansprechen dürfen? Sind sie aber im obigen Sinn bewusst? Nein! Ebenso und noch wunderlicher: der Müller soll über dem Aufhören des Mühlengeklappers aus dem Schlaf aufwachen; der Kirchenschläfer wacht oft nicht erst beim Orgelklang, sondern schon beim Aufhören der Predigt auf. Sind das Bewusstseinsvorgänge?

Ja, wir müssen sogar die allgemeine und höchst strittige Fachfrage aufwerfen: haben die Bewusstseinsvorgänge überhaupt psychokinetische Bedeutung?

Abermals sind wir zu ungelösten Fragen gekommen. Ich wollte zeigen, dass wir in allen Fragen bei ernstem Denken schnell in die tiefsten Probleme hineinkommen müssen und hier uns allzuschnell am Ende unseres Könnens fühlen!

XIII. Kapitel.

Aesthetische Betrachtungen.

§. 1.

Die Frage nach dem ästhetischen Wert der Darbietungen Frau M.s fordert aus mehrfachen Gründen Antwort.

Zunächst kann die Frage des psychologischen Mechanismus nicht völlig erledigt werden; denn mit der Behauptung, hier liegen künstlerische oder unkünstlerische Leistungen vor, ist unvermeidlich noch eine psychologische Theorie ausgesprochen. Wenn etwas künstlerisch ist, hat es nicht nur in bestimmter Weise auf uns gewirkt, sondern ist auch so oder so zu stande gekommen.

Weiterhin kann nur durch die geforderte Antwort die Bedeutung des Falles klargestellt werden. Die unverständlichen

Ueberschätzungen müssen zurückgewiesen werden; andererseits hat der Fall schon als Fall das Recht auf ernste Würdigung.

Schliesslich regt er zu allgemeineren Betrachtungen, zumal über das Wesen des Tanzes an und verstärkt so das aktuelle Interesse der letzten Jahre, in denen auch weiteren Kreisen der beklagenswerte Tiefstand sowohl unseres Bühnen- als auch des Gesellschaftstanzes bewusst geworden ist.

Nur mit grösstem Vorbehalt spreche ich über den Fall. Durch historische Erörterungen treten wir ästhetischen Erscheinungen nur wenig näher. Berufsverständnis fehlt mir, denn ich bin kein Berufstänzer; ich befinde mich darin aber auf gleichem Boden wie die meisten Schreiber auf diesem Gebiete. Und ich weiss, dass das Gebiet kaum bekannt ist.

a) Ausserästhetische Gesichtspunkte.

Der ästhetische Eindruck ist nicht der, den jeder Zuschauer ohne weiteres hat.

Zunächst kommt ein guter Teil der Wirkung auf das Eigenartige der Vorführung. Es hat jeder Zuschauer mehr oder minder nötig, sich von dem Vorurteil und dem Eigentümlichen des Falles erst loszumachen. Die Neugierde des Publikums, seine Klatschsucht und die fieberhafte Erregung sowohl wie der Spott in der Parteinahme waren objektive Symptome des Seltenheitswertes, der nun einmal allgemein menschlich ist.

Das Interesse für die Promptheit ihrer Reaktionen — sowohl auf Worte als auf Musik, auf bekannte wie auf improvisierte — muss gleichfalls in Abzug gebracht werden. Denn ob ein Künstler schnell oder langsam schafft, ist für den ästhetischen Wert seiner Leistungen belanglos, ebenso wie der Wahrheitswert der wissenschaftlichen Leistung nicht steigt mit der Schnelligkeit ihrer Feststellung.

Ebensowenig darf der Wechsel und die Zahl der mannigfaltigen Vorstellungen für den ästhetischen Wert der Einzelleistungen in Anschlag gebracht werden. Solche Vielseitigkeit

macht uns den Schöpfer psychologisch, nicht sein Produkt ästhetisch interessant.

Dass ästhetische Parteiinteressen wegzufallen haben, ist leider nicht selbstverständlich!

Erst nach diesen Abzügen kommt die Wirkung einer langen ästhetischen Vorbereitung des Beschauers zu ihrem Recht.

b) Der ästhetische Gesamteindruck.

Jetzt erst tritt die Frage in die Diskussion: müssen wir nicht in Anbetracht der Hypnose und Hysterie von einigen Einzelheiten absehen, die das Bild stören, die aber doch unvermeidlich sind? Dem Arzt wird das leichter fallen, und er wird freier in seinem Urteil sein; manche Zuschauer allerdings können den Eindruck durchaus nicht los werden, dass eine „Kranke" tanzt.

Was man zu beachten vermeiden muss, sind meines Erachtens nur die bisweilen eintretenden Schielstellungen der Augen, die weit aufgerissenen, starrgläsernen Augen und die kataleptischen Stellungen am Schluss der Stücke. Hingegen würde jede Beurteilung unmöglich werden, wollte man den aus der Neigung zu hysterischer Uebertreibung entspringenden starken Auftrag vieler Bewegungen wegdenken. Man würde dann eben nicht mehr Frau Magdeleine, sondern eine individuelle Fiktion beurteilen. Wenn man verstehen will, wie sie zu den Leistungen kommt, muss man daran denken, dass sie anderes „Blut" in ihren Adern hat als wir und andere „Nerven" als der normale Mensch. Die Hysterie aber ist nicht wie ein Fremdkörper, der eine einzige Stelle einnähme; sie ist eine Aenderung der Psyche ganz im allgemeinen, und durchtränkt gleichsam alle Dispositionen wie das Wasser den Schwamm.

Es würde ferner zu grossen Unterschieden zwischen den einzelnen Aerzten führen, wenn sie sagen sollten: wie weit würde Frau M. ohne ihre Hysterie in der Einzelbewegung gehen? Die Unterschiede sind so fein, dass bei der Betrachtung ihrer Schau-

stellungen den Arzt nur der Habitus, der Gesamteindruck auf die Diagnose Hysterie führt, nicht ein einzelnes Symptom. Das Winseln beim Chopinschen Trauermarsch, die Ueberstreckung beim Liebestod im Tristan und der Umstand, dass sie sich bei den tiefen Tönen der Tonleiter mit den Nägeln in den Fussboden einzugraben sucht, ist von angesehener Fachseite aus als hysterischer Einschlag bezeichnet worden. Ich glaube, das ist nicht so gemeint (wie man es wohl hat deuten wollen), dass hier eine Art kurzer hysterischer Erregung, eine Art Anfall eingetreten wäre, sondern es sind hier besonders deutliche Zeichen hysterischer Uebertreibung gegeben. Gegen die Annahme einer solchen hysterischen Erregung spricht der allmähliche Uebergang zu der erwähnten eigentümlichen Ueberstreckung und die sehr langsame Lösung derselben; ferner lag meinem Gefühl nach in der Musik, wie sie damals gespielt wurde, ein eigentümliches Hingegebensein, das mir die Stellung verständlich machte. Und schliesslich ist von einem Aesthetiker darauf aufmerksam gemacht worden, dass Frau M. in der Pause vor dem Stück gehört hatte, dass der Liebestod des Tristan gespielt werden sollte, dass somit eine schildernde, mimische Bewegung im Sinn dieser „Verbalsuggestion“ vorliegen könnte. Ein medizinisches Bedenken ist im medizinischen Teil dieser Schrift erwähnt.

Aus dem Gesamteindruck hebt sich von dem so gewonnenen Gesichtspunkt aus vor allem die starke Affektbeteiligung heraus. Sie ist vielfach von einer ganz seltenen Ueberzeugungskraft. Wenn man sich eine grössere Anzahl von Photographien zusammenordnet, die Aeusserungen des gleichen Affekts je zu einer Gruppe, so wird einem der Reichtum und die Lebensfülle erst voll anschaulich. Noch mehr, wenn man die als beste Werke bezeichneten Sammlungen von Abbildungen künstlerischer Ausdrucksbewegungen damit vergleicht: man wird dann gezwungen, von einer wirklichen Bedeutung, von einem Verdienst Frau Magdeleines auf diesem Gebiet zu sprechen.

In den Bildern von Boissonas ist uns übrigens auch die Wiedergabe der Ganzfigur im Affekt und bei den schildernden

mimischen Bewegungen wertvoll ein Vorzug vor anderen Darstellungen mimischer Leistungen.

Diesem grossen Vorzug gegenüber bestehen aber unbestreitbare Mängel, die die sachliche Prüfung nicht verschweigen darf.

Der Ausdruck ist bisweilen nicht nur sehr stark, sondern einfach übertrieben — bis zur Hohlheit, zum leeren Pathos. Diese Schwäche dürfte sich mehr oder minder deutlich aus der Hälfte der Photographien beweisen lassen. Wie schon betont, zeigte Frau M. selten die Aeusserungen der weniger starken Gefühlslagen, so die Ruhe und Mässigung. Dieser Mangel stammt aus der gleichen Quelle — ihrer Vorliebe für das Ueberstarke, fast Brutale.

Auch die Ausdruckstreue leidet bisweilen Not. Wenn bei einer ungeeigneten Verbalsuggestion gelegentlich ein falscher Ausdruck zustande kommt, so spricht das nicht mit. Wesentlich ist aber, dass Frau M. öfters den Affekt in einer Weise moduliert, dass genaue, vorurteilsfreie Prüfung der zugrunde liegenden Musik und der Art ihres Vortrages kein inneres Recht dazu nachweisen konnte. Sie brachte dann in manchem Stück, dessen Grundcharakter Lust war, bisweilen einen Ausdruck des Schmerzes hinein, der nur von dem Gedanken, stark eindrucksvoll zu sein, eingegeben sein konnte. Umsomehr als dieser Affektausdruck nur kurze Zeit anhielt, möchte ich auf diese Schwäche hinweisen.

Weiterhin spielt Frau M. fast nur mit dem Gesicht und den Armen; der Körper ist ziemlich wenig, die Beine sind fast gar nicht beteiligt.

An zweiter Stelle dürfte die Frage der Komposition und des Linienflusses erörtert werden.

Zunächst kann ich mich hier nicht eines gewissen modischen, konventionellen Ausdruckes erwehren. Dies rührt wohl daher, dass man in den letzten 6—8 Jahren die grossen, steilen, einfachen Linien und die grossen Winkel in der bildenden Kunst vielfach bevorzugt hat.

Um zu zeigen, was ich meine, darf ich sagen, dass das mir die Folge einer billigen Verwertung der Prinzipien zu sein scheint,

die man aus den grossen, umfassend konzipierten und deshalb nicht manierierten Kompositionen, zumal von Böcklin, Klinger und Stuck, abgesehen hat. Die wenigst angenehme Verwertung hat wohl das Plakat und die Ansichtspostkarte gezeigt.

Um den Wert der Stellungen Magdeleines für die Frage der Komposition klarer in das Licht zu stellen, seien folgende Zahlen genannt:

Unter den mir zur Verfügung stehenden etwa 100 Photographien finde ich 8—15 Stellungen, die m. E. als weitgehend und glücklich durchkomponierte Modellstellungen sich betrachten lassen. Zur Beurteilung dieser Zahl muss aber hinzugefügt werden, dass zwar Frau M. diese Stellungen gezeigt, aber die Firma Boissonas sie ausgewählt hat (des Vergleiches halber erwähne ich, dass ich unter 35 Photographien von Fräulein Duncan mindestens 20 als durchkomponiert bezeichnen möchte, ohne dabei die Höhe der Kompositionstechnik und die Frage der Originalität irgendwie damit berühren zu wollen).

Für die Einzelprüfung hebe ich als mir wertvoll die Photographien K 17, 18, 24, 25, H 20, T. 6, 12, Q 19, R 5 hervor.

Wie oft mir einzelne Handhaltungen, Kopfhaltungen u. s. w. besonders glücklich schienen, sei hier übergangen.

Wie ihre Darstellung zusammenhängender Stücke sich beurteilen lässt, geht aus den Bemerkungen über das Spiel ganzer Rollen hervor (S. 148).

c) Wie weit ist Frau M. Künstlerin?

Die Stärke und Lebendigkeit ihres Affektausdruckes, ihre Fiktionen auf Grund des musikalischen Eindruckes, die Schönheit vieler Stellungen und Bewegungen, den schauspielerischen Wert einzelner Rollen darf man als ästhetisch wertvoll bezeichnen.

Damit müsste denn auch gesagt sein, dass sie Künstlerin wäre. Allein dagegen spricht schon der psychische Gesamtzustand, der sich mit unseren Auffassungen künstlerischen Schaf-

fens nicht verträgt. Die Hypnose ist nicht eine einfache, bloss sehr starke Konzentration.

Den Einwand bezw. die Begründung, ein Künstler muss vollbewusst schaffen, möchte ich nur mit Vorsicht anerkennen. Der grösste Teil unseres seelischen Lebens scheint mir unbewusst abzulaufen — zumal die Konzeptionen. Was bewusst geschieht, sind die Abwägungen zwischen Möglichkeiten und das Nachsinnen. Das Einfallen der wertvollen Gedanken tritt auch wieder von selbst ein!

Dass sie von dem Gedanken besonders stark wirksam zu sein bestimmt, auch innerlich nicht notwendige Bewegungen ausführt, ist ein Mangel, der nur ganz grossen Künstlern nicht passieren darf.

Einschneidender ist die Frage: Wie weit ist sie sich der Grenzen und Aufgaben ihrer Kunst bewusst?

Fasst man sie zunächst als Schauspielerin, so fragt sich, wie sind die Darstellungen bei einfachen Verbalsuggestionen zu fassen? Ich meine als Allegorien der Art wie die sog. lebenden Bilder, nur von einer Person gestellt. Frau Madeleine hat in ihrer Hypnose schlechte Musik zurückgewiesen. Würde sie ausgesprochen das Gefühl haben, dass solche Darstellungen wie Reichtum, Neid, Vergnügen nicht wertvoll sind, so würde sie abwinken können und müssen. Allerdings kommt hier die stärkere Nähe des Hypnotiseurs, der ihr die Suggestionen eingibt, in Betracht; dieselbe bindet sie mehr an den im Ton seiner Stimme liegenden Befehl und entschuldigt gleichsam ihre Kritiklosigkeit.

Es lässt sich über die Berechtigung von allegorischen bildlichen Darstellungen streiten. Dass aber die bezeichneten Darstellungen über die Ausdrucksfähigkeit der Mimik hinausgehen, bedarf keines langen Beweises.

Allegorien können befriedigend sein, wenn man ihren allgemein menschlichen Gehalt an Gefühlswert und kompositionellen Momenten allein, ohne ihren Endzweck betrachtet.

Allein diese Abstraktion führt nicht stets zu so glücklichem

Erfolg wie die Verbalsuggestion der vier Jahreszeiten! Das gleiche lässt sich auf die Begleitbewegungen zu den ihr unbekannten Rezitationen anwenden!

Weiter: Frau M. will Affekte zum Ausdruck bringen. Liegt es in der Natur des Affektes, lautlos zum Ausdruck zu kommen? Die erschütternden Klagelaute beim Chopinschen Trauermarsch wirkten etwas störend, weil sie nur an der einen Stelle vorkamen, sie fielen aus dem Gesamtzusammenhang etwas heraus. Die Worte, die sie in der Rolle zu Carmen sprach oder die sie bei ihr bekannten Rezitationen mitsprach, belebten ihr Schauspiel ganz bedeutend und machten es zu dem, was es sein sollte oder konnte! Näher treten wir dieser Frage erst bei der Besprechung des Tanzes!

§. 2. Fragen über das Wesen des Tanzes.

Zunächst eine terminologische Bemerkung:

Um den Tanz im strengsten Sinne zu fassen, sei von der Pantomime, d. i. von der schildernden Mimik abgesehen. Sie ist als abgeschlossenes Kunstwerk möglich, wenn auch der Beispiele wenige bekannt sind. Die reinste und beste Pantomime, die ich kenne, ist die der Fräulein Duncan, bezeichnet als „Der Tod und das Mädchen“ [1]).

Der „Tanz“ der Frau M. hatte sich uns im wesentlichen als eine besondere Art des Affektausdruckes erwiesen. Er stimmt darin mit den einfachen kunstlosen Tänzen der Naturvölker und der Kinder überein und auch mit den in konventionellen Formen erstarrten Weisen unserer Gesellschaftstänze: wir tanzen, weil wir uns freuen, und weil wir zudem den angenehmen Erfolg der weiteren Affektverstärkung durch den Tanz erwarten.

Betrachten wir nun die Tänze der Frau M. als „in sich abgeschlossene Kunstwerke“, so drängen sich zwei Fragen auf: Sind sie in sich abgeschlossen? und: Sind sie Kunstwerke?

[1]) Eine sehr kurze, anmutige Beschreibung findet sich in der Einleitung von Herrn Federn zu dem Heft: Isadora Duncan, Der Tanz der Zukunft. Diederichs, Leipzig 1903.

Die erste Frage ist schwer zu beantworten; denn wir sehen Frau M. nie ohne Musik tanzen. Sie folgte der Musik — und die Musik war oft in sich abgeschlossen. Ist es da nicht leicht möglich, dass der Eindruck der Abgeschlossenheit sich mehr aus der Musik als dem Tanz ergibt?

Wichtiger ist uns zunächst die allgemeine Frage: Kann ein Tanz überhaupt ein in sich abgeschlossenes, selbständiges Kunstwerk sein, soweit er nach dem Prinzip des Affektausdruckes aufgebaut ist?

Wir finden kaum einen Tanz ohne Musik. Unsere öffentlichen Tänzerinnen verwenden fast ausnahmslos die Musik. Wir können die Frage also nicht empirisch beantworten; wir befinden uns vielmehr auf dem Boden der Spekulation, der Deduktion, nicht der Induktion; also einer Methode des Denkens, die sich nur durch Gewinnung neuer Gesichtspunkte oder Fragestellungen als berechtigt zu erweisen hat. Dieses Ziel bitte ich als Massstab dieser Schlusszeilen zu gebrauchen. Ich bringe Möglichkeiten, keine festen Ergebnisse!

Die Beantwortung sei zunächst negativ, nach dem Grundsatz des Ausschlusses versucht. Wir fragen also: Ist ein Tanz ohne Affektausdruck möglich?

a) Möglichkeit eines rein kinetischen Tanzes.

Um der Kürze des Ausdruckes willen sei diese Art des Tanzes als der rein kinetische[1]) Tanz bezeichnet. Weshalb?

Wenn wir vom Affekte absehen, bleibt beim (nicht pantomimischen) Tanz nichts anderes übrig als die Bewegung: d. h. eine Aufeinanderfolge von Körperstellungen, die mehr oder weniger deutlich rhythmisch geordnet sind, deren Lebhaftigkeit bald zu-, bald abnimmt, und die einander mehr oder weniger ähnlich (d. h. variiert) sind.

Sind nun derartige Haltungen und Folgen von solchen einer ästhetischen Wirkung fähig?

[1]) Kinetisch heisst hier also: Weder pantomimisch gedacht, noch rein den Affekt ausdrückend, sondern blosse Bewegungsprobleme entwickelnd.

Ich meine — Ja!

Drei, allerdings rein subjektive, Beobachtungen dürften mich dazu berechtigen!

1. Wir verdanken Fräulein Duncan die öffentliche Anregung, Plastiken und Malereien dadurch zu verstehen, dass wir die dargestellten Haltungen angesichts des Kunstwerkes selbst nachahmen.

Soweit ich dem Rate gefolgt bin, habe ich (hoffentlich nicht auf Grund einer Selbsttäuschung, die erst durch sehr lange Erfahrung sich ausschliessen wird) die Berechtigung dieser Anweisung überraschend deutlich empfunden. Ich fand, dass bei Haltungen, in denen ich bisher wohl Linienführung und Gliederfluss bewundert hatte, jetzt ein eigenartiges Raum- oder Gliedergefühl[1]) eintrat, das frei von allem Pathetischen war und sich nicht unter die oben aufgezählten affektiven Erregungen einreihen liess. Dieses Gefühl erfasste mich stark ästhetisch.

Es besteht in dem Bewusstsein, dass z. B. ein Arm im oberen Teil nach dieser, im mittleren nach jener, im unteren Teil wieder nach dieser Seite gebeugt ist, dass in den Fingern ein ähnlicher Wechsel wiederkehrt — und dass alle diese Mannigfaltigkeiten doch etwas Gemeinsames, eben die Grundrichtung haben, die klar und reich moduliert heraustritt. Das gleiche Prinzip der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ tritt auch bei Vergleich aller Glieder in ihrer gegenseitigen Beziehung ein.

Dieses eigenartige Bewusstsein ist an die Lageempfindungen unserer Glieder wie des Rumpfes gebunden. Es verdankt ihnen seine Entstehung und seine fast sinnliche Unmittelbarkeit. Es ist auch da, wenn man bildnerische Kunstwerke ohne Nachahmung betrachtet, doch nicht so klar. Noch weniger klar sind dann seine weiteren Charakterzüge, die der Freiheit, Leichtigkeit, Lockerheit und Ruhe, des Ernstes, der Klarheit u. s. w.

2. Ein zweites Erlebnis ist das: Wenn ich versuche, mich in Successionen rein kinetischer Tanzbewegungen zu ver-

[1]) Ob sich dieser Ausdruck als berechtigt erweist, muss lange Ueberlegung erweisen. Ich bin mir seiner Vagheit wohl bewusst!

tiefen, sie zu entwickeln und herauszuarbeiten, so erscheinen sie mir auch durch ihr Kommen und Gehen ästhetisch wertvoll. Aesthetisch deshalb, weil ich ihnen gegenüber das gleiche Erlebnis habe, wie anderen, ebenso bezeichneten Erscheinungen, ein Kriterium, das mir ungleich wertvoller erscheint, als eine theoretische Begründung.

3. Und daraus ergibt sich wohl der dritte Grund: einmal das Unbefriedigende im Gesichtsausdruck von Fräulein Duncan (ein ruhiger, indifferenter, gemessener Grundzug wäre mir lieber als das m. E. unbegründete Lächeln und ihre oft gesuchte, kindlich schlichte, seitliche Kopfneigung) und zweitens das Bewusstsein, dass viele von den Tanzbewegungen der Frau M. mich mehr befriedigen würden, wenn sie nicht dabei lächelte. Kurz, der Affektausdruck im Gesicht stört mich meist während des „Körpertanzes"! Dass Fräulein Duncan bei ihrem Trauertanz nicht die Mienen der Trauer zeigte, erschien mir darum wohltuend!

Ich bin mir des Subjektiven dieser Gründe wohl bewusst, ich bitte aber um vorurteilslose Nachprüfung mit nur sehr treuen Gedächtnisbildern oder angesichts der Tänzerinnen selbst.

Die nächste Folgerung dürfte die sein, dass der rein kinetische Tanz bis zu einem gewissen Grad selbständiger Wirkung fähig ist.

Allein bevor wir dem näher treten, müssen wir den Grund dieser Tatsache sehen.

Mir scheint er in der Natur der — man verzeihe den schwerfälligen Ausdruck — Tiefendruckempfindungen gegeben zu sein.

b) Die Bedeutung der Tiefendruckempfindungen[1] für den Tanz.

Ich würde dieser scheinbaren Fachfrage nicht solchen Raum geben, wenn mir ohne sie ein Verständnis des Tanzes möglich wäre!

[1]) Anmerkung: Kinästhetische — oder Muskel-, Sehnen- und Gelenk- — oder Lage- und Bewegungsempfindungen sind andere Ausdrücke dafür.

Ich ziehe obigen Ausdruck vor, weil er die Gleichartigkeit dieser Moda-

Wie die Musik nicht ohne Töne, die Malerei nicht ohne Farbe möglich ist, wie diese Künste die natürlichen Entwickelungsprodukte dieser sinnlichen Substrate in bestimmter Hinsicht sind, so ist der Tanz ein Gebilde, abgeleitet von den Tiefendruckempfindungen! Sie sind es, durch die wir ohne Anatomie Kenntnis von unsern inneren Organen haben, des schlagenden Herzens und seiner Lage, des drückenden Magens u. s. w. Durch sie bekommen wir Kenntnis von unserer Körperstellung und Bewegung. Sie führen, wie man sich fachmännisch ausdrückt, genau wie Gesichtsempfindungen zur Bildung von Erfahrungszusammenhängen, zur Begriffsbildung, zur Annahme von Gegenständen. Sie sind darin für den Menschen ungleich wichtiger als die Gehörs- und Geruchsempfindungen.

Sie sind wichtiger als die Oberflächendruckempfindungen für die Wahrnehmung von Widerständen, und damit leitet sich zumal von ihnen der Begriff der Substanzialität ab.

Sie sind wichtiger als die Gesichtsempfindungen für die Feststellung der Eigenbewegungen. Und schliesslich erscheint unser Wollen an sie gebunden, von ihnen getragen.

Somit ist es ohne weiteres verständlich, dass sie auch ästhetische Bedeutung haben müssen.

Ein reiner Stimmgabelton und eine reine Spektralfarbe erregen bei vorurteilsloser Beachtung und ohne besondere Kon-

---

lität gegenüber den Oberflächendruckempfindungen hervorhebt. Man beachte den qualitativen Unterschied der Druckempfindungen bei oberflächlichem Hautreiz und starkem Druck, der unvermeidlich auch das Periost oder die Muskeln etc. reizt! Ferner denke man daran, dass die Druckempfindungen bei Druckreiz der Muskeln, Sehnen, Gelenke und des Periostes, überhaupt aller tiefen Gewebslagen an allen Körperstellen qualitativ sehr gleichartig sind. Zu dieser Empfindungsmodalität gehören auch die von den Hirnhäuten und vom Labyrinth ausgehenden Empfindungen. Wann dieselben bewusst werden, ist eine Nebenfrage; ich meine, wir haben sie neben Schmerzempfindungen beim Kopfschmerz, zumal bei starken Schiffsschwankungen während der Seekrankheit.

Den Ausdruck Lage- oder Bewegungsempfindung vermeide ich, da die Feststellung der Lage oder Bewegung oder Abtasten erst ein verwickelterer Akt ist als die Auffassung einer einfachen Druckempfindung; er weist also nicht auf Elementarmodalitäten hin!

stellation wohl stets Lust. Viele reine, nicht weiter zerlegbare Gerüche erscheinen ebenso teils angenehm, teils unangenehm. Dies scheint mir nicht von den Tiefendruckempfindungen zu gelten.

Es müssen schon recht verwickelte Verhältnisse vorliegen, wenn Druckempfindungen angenehm oder unangenehm wirken sollen.

Gewisse Stellungen, Haltungen und Lagen erregen aber unser Wohlgefallen deutlich, auch wenn man von den damit unvermeidlich verknüpften Oberflächendruckempfindungen absieht. Dahin gehört auch, dass gewisse Härten und Weichheiten, ein gewisser Druck und eine gewisse Lockerheit uns angenehm oder unangenehm erscheinen.

Offenbar muss zu den Tiefendruckempfindungen etwas hinzukommen, um ihnen Wert zu verleihen. Das ist zunächst die Vorstellung des Gliedes, des Körperteiles, von dem sie uns jeweilig Kenntnis vermitteln. Damit hat sich eine Einheit gefunden, an welche sich nun weiteres angliedern kann, wie sich auch sonst Glieder an einem Körper ansetzen. Davon seien nur zwei Faktoren erwähnt, die der mannigfaltigsten Formung fähig sind: Phantasie und Wille. Diese schliessen einander nicht aus, sondern können gleichzeitig auftreten und sich miteinander verbinden, wie dies ohne weiteres das Folgende zeigen wird.

Die Phantasie schafft Variationen; so verwandelt sie die gegebene kurze Tonfolge einer Melodie oder eines Motivs in ein langes und verwickeltes Musikstück von hohem ästhetischem Wert. Dieser Abwandelung verdanken Tema con variazioni, Kanon, Fuge und Koloraturgesang ihre Entstehung und Bedeutung.

Aehnlich im Ringelreigen der Kinder. Die einfache Bewegungsfolge wird variiert; bald geht es nach rechts, bald nach links, vorwärts, rückwärts, schneller, langsamer. Unsere Française behandelt in gleicher Weise eine Anzahl Bewegungen: Begrüssung, Annäherung, Vereinigung, Rückkehr.

Weniger spielend, denn weiter über den Moment hinaus arbeitet die Phantasie des Fechters. Sein Substrat sind wesentlich die Tiefendruckempfindungen. An diese gliedern sich die Vorstellung und Gesichtswahrnehmung unseres Armes an. Sie treten mit anderen Vorstellungen und Wahrnehmungen — des eigenen Körpers, des Feindes, der Umgebung — in Beziehung, Wechselwirkung und Wettstreit. Die Gesetzmässigkeiten, die den Gliedern innewohnen, ihre Gestaltung, Funktion, sowie die Bedeutung der Schwerkraft kommen (sowohl an sich, d. i. physiologisch, als auch) als Repräsentanten, d. i. psychisch zur Wirkung, insofern sie hindern, fördern, Möglichkeiten auslesen u. s. f.

Wäre je solch ein Wettspiel möglich ohne Tiefendruckempfindungen? Sind sie nicht mit allen Angliederungen die Basis dazu? Die am besten zielbewusste Form findet sich im Schulturnen, im militärischen Ueben! Es wäre wohl eine schwere Verkennung der Dinge, wollte man den Gefühlswert dieser psychischen Gebilde lediglich aus dem Wissen von seinen gesundheitlichen und politischen Vorteilen ableiten! Hier liegen äusserst verwickelte psychologische Mechanismen vor, die nur durch genetische Ableitung von Tiefendruckempfindungen verstanden werden können.

Neben der Phantasie war der Wille erwähnt. Er kommt bei den letzten Formen auf das deutlichste mit in Betracht. Er kann die Phantasie überwuchern und sich in den Vordergrund drängen. Hierbei stehen ihm in der Hauptsache zwei Wege frei. Entweder er legt den Nachdruck auf die Grösse der Leistung: dies tut im äussersten der Athlet, der Wettläufer, der Wettrenner, der Rekordmanische. Oder er sieht es auf die nur durch mühsame Uebung zu erringende Sicherheit in der Ueberwindung der Schwierigkeit ab: Jongleur, Seiltänzer, Kletterfex sind die uns wohlbekannten Zerrbilder.

Ich glaube — der Grundgedanke wird damit klar: Das sinnliche Substrat der Tiefendruckempfindungen hat seine Gesetzmässigkeit und wird damit zum Ausgangspunkt für viele Arten

menschlicher Tätigkeit: Spiel und Sport zunächst. Aber auch wissenschaftliche Ueberlegungen knüpfen sich daran!

Dies ist ein allgemeinstes Prinzip: Jede Sinnesqualität, die des Gesichtes, des Gehörs, ja die des Geruches und Geschmackes haben ihre Gesetzmässigkeit. Hier ist nicht der Platz, diesen Gedanken der Angliederung einzelner Prozesse der Phantasie und des Willens, die Entwickelung von Spiel, Sport, Wissenschaft und Kunst weiter auszuführen. Es ist nur auf den grossen Unterschied in der Verwertbarkeit des sinnlichen Materials hinzuweisen! Auf den Unterschied der höheren und niederen Sinne, und auf die Gefahr, den Drucksinn, insbesondere die Tiefendruckempfindungen zu unterschätzen.

Schliesst sich nun an die Farben und Helligkeiten die Malerei, an die Töne die Musik, so schliesst sich an die Tiefendruckempfindungen der Tanz an!!

Es ist interessant, diese Parallele noch weiter zu treiben. Wir hatten die drei Arten des Tanzes geschieden: pantomimischen, affektiven (Typ Magdeleine, der Tanz rein als Gefühlsausdruck) und rein kinetischen! Die gleiche Dreiteilung erlaubt die Musik! Sie ist (allerdings sehr beschränkt) Tonmalerei, wenn sie schildert, gleichsam pantomimisch wirkt; sie kann auch vorwiegend Gefühlsausdruck sein — nicht minder aber abstrakteste Musik! Gleichsam rein kinetische Musik! Die ersten Arten sind bekannt. Was ich mit der letzten meine, soll folgendes zeigen.

Man wird mir Banalität vorwerfen, allein ich bitte die Fragen des ästhetischen Wertes und der psychologischen Entstehung scharf zu scheiden.

Beim Fugenspiel ist es möglich, dass ein an sich durchaus nicht eindrucksvolles Motiv rein durch seine thematische Verarbeitung äusserst reizvoll wird! Spielt man es dann allein, so wirkt es wie zuvor. Es müssen somit eigenartige Momente, nicht das Motiv selbst die Quelle des Genusses sein. Ich muss von ihrer Untersuchung absehen; sie gehören in die Frage der sog. Gestaltqualitäten. (Als mir sehr anschauliches Beispiel nenne ich den ersten Satz aus dem wohltemperierten Klavier von Bach.)

Haben wir hier nicht dasselbe wie beim rein kinetischen Tanz? Hier wird uns die Variation eines an sich vielleicht wenig eindrucksvollen Haltungs- oder Bewegungsmotives so gefühlsstark, dort eine mehr oder weniger indifferente Melodie!

c) Versuch die Aufgaben des Einzeltanzes zusammenzufassen.

Wenn der Tanz beansprucht, ein Kunstwerk zu sein, so muss er als geschlossenes Kunstwerk auf uns wirken. Blosse Aneinanderreihungen von Zufälligem, studienhafte Andeutungen werden nie ein hochgestelltes Kunstbedürfnis befriedigen.

Dieser Grundsatz, so apodiktisch er klingt, darf wohl mit Recht betont werden.

Wenn wir daher im folgenden die drei Gattungen des Tanzes, Pantomime, rein kinetischen und Affekttanz prüfen wollen, so dürfen wir wohl auch diesen Massstab anlegen.

Was sind die Probleme des Tanzes? Und zwar des Einzeltanzes? Sicher nicht das, was auf manchen Programmen steht: Präludien, Nocturnen, Symphonieteile und Sonaten — auch nicht der Engel mit der Violine, die Begegnung von Orpheus und Eurydike oder gar ein Idyll mit vier Personen! Das widerlegt sich schnell in der Unmöglichkeit seiner Darstellbarkeit. Man fragt bald von selbst nach dem, was damit gemeint ist.

Fräulein Duncan hat — und wir danken ihr dieses Verdienst — nachdrücklich und eingehend auf die Idee der Flucht hingewiesen, als auf ein wichtiges Problem des Tänzers und hat es selbst erläutert. Sie zerlegte die Bewegungen der Flucht in aufeinanderfolgende, klar geschiedene Einzelbewegungen: Entweichen, Zurückscheuen, Beobachten des Gegners u. s. w., und stilisierte sie damit. Dies war ein Problem des rein kinetischen Tanzes.

Schreiten, Sprung, Hüpfen, Sichwiegen und Schwingen im Rhythmus (Walzer — Polka — Marsch), Ruhestellung, Niederknien, Bodenlage sind weitere „Gegenstände thematischer Verarbeitung“.

Genügt aber ein einzelnes Thema, um daraus ein Kunstwerk von mehreren Minuten Dauer zu formen? Oder ist nicht eine Kombination mehrerer Bewegungsmotive nötig? Kommen wir damit nicht unvermerkt zu Pantomimen?

Ferner: Ist das die einzig mögliche Tanzkunst? Könnten wir sie immer sehen? Könnten wir immer Fugen hören?

Was gibt die Pantomime? Ein Kunstwerk muss durch seinen allgemein menschlichen Gehalt wirken — es wäre bedenklich, wenn wir stets erst Programm oder Katalog nehmen müssten, um zu wissen, was es meint. Das ist wohl weitgehend zugegeben.

Was kann man so mimisch ausdrücken? Erwartung, Verlangen, Bitten, Flehen, Erreichen, Ausweichen, Flucht, Beobachten, Enttäuschung sind dankbare Darstellungen. Allein kommt man bei Verknüpfungen von mehreren derartigen Momenten nicht schliesslich zum Rätselraten? Bleibt das Kunstwerk dann noch in seiner Gesamtheit überzeugend?

Was nimmt uns an der Pantomime „Der Tod und das Mädchen“ so gefangen? Ich glaube nicht, dass es im wesentlichen die Tatsache ist, dass wir nun meinen, dort ist der Tod; er sieht das spielende Mädchen und bannt sie durch seinen Blick zu Tode! Sondern der ungeheure Gefühlsgegensatz und Kampf von kindlicher Freude am Leben und der fürchterlichen Macht der Vernichtung, der Leblosigkeit ergreift, erschüttert uns. Die begleitende Vorstellung von Tod und Mädchen erleichtert diese Auffassung, ist aber nicht der Affektkontrast selbst!

Und damit ergibt sich schon die Untrennbarkeit der Pantomime vom Affekttanz. Letzterer ist nur reiner als jener Ausdruck von Gefühlsregungen, zudem ist bei ihm nur eine einzelne Gefühlslage bewegendes Motiv. Dass die mannigfaltigen Formen der Lust und Unlust die Hauptprobleme sind, und Erregung, Ruhe und die andern affektiven Regungen erst in zweiter Linie in Betracht kommen, bedarf keiner Erörterung!

Wie kann der Tanz nun seine Aufgaben befriedigen? Mit anderen Worten: Wie stellen sich die drei Grundaufgaben zu

einander? Und: Ist es so möglich, dass wir den Tanz restlos als grosses Kunstwerk geniessen?

Wir danken Frau M. die grosse Fähigkeit des Affektausdruckes durch Körperhaltung und Gesicht. Darin leistet sie trotz mancher Mängel Beträchtliches.

Wir danken Fräulein Duncan das künstlerisch ungleich wichtigere Problem des rein kinetischen Tanzes und der thematischen, stilistischen, zielbewussten Verarbeitung.

Das Fehlen dieser Momente bei Frau M. scheint mir so wichtig wie das Fehlen der Farbe in einem Gemälde und die künstlerische Abwägung. Und das ist mein zweiter Haupteinwand gegen den „künstlerischen Wert“ ihres Tanzes.

Die Darstellung des Herrn Federn, nach dem der Duncansche Tanz als Affektausdruck erscheint, will mir aber auch nicht zutreffend erscheinen. Als solcher wirkte er selten überzeugend.

Kann aber eine grosse Kunst in ihren reifsten Werken das eine oder das andere Grundproblem vernachlässigen? Und sind Affektausdruck und Kinese nicht solche?

Ist es nicht vielleicht so ganz verständlich, dass die Nationaltänze uns immer wieder so gut gefallen, weil sie beides glücklich berücksichtigen, wenn auch in anspruchslosem Masse?

Und die zweite Frage: Kann der Tanz je eine hohe Kunst sein? Reicht dazu seine Natur aus? Fräulein Duncan sagt: Der Tanz war einst die edelste der Künste — und er soll es wieder sein!

Ist diese Prophezeiung richtig?




G.E.STECHERT
& Co.
NEW YORK


89095714705
B89095714705A